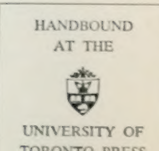



HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmann

von

Paul Fechter



1 9 2 2

Im Sibyllen-Verlag zu Dresden

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Inhaltsübersicht

Persönlichkeit und Umwelt

Aus drei Quellen strömen die Kräfte, die Sinn und endgültige Form eines Kunstwerkes bestimmen: aus der besonderen Zusammensetzung der Seele des Menschen, der es schuf, aus dem, was man gemeinhin seine Persönlichkeit nennt; dann aus den Einwirkungen, die diese Seele in ihren empfänglichsten und empfindlichsten Jahren von der Umwelt erfuhr, in die sie hineingeboren war, mit der sie sich unbewußt und bewußt auseinandersetzen mußte, um selbst Form zu werden; zuletzt aus der Beziehung, in die die so gewordene Seele sich zu dem allgemeinen, überpersönlichen Geist der Epoche zu setzen vermag, der ihre tätigen Jahre angehören. Aus persönlichem, bürgerlichem, geistigem Schicksal ergibt sich mit mehr oder weniger unentrinnbarer Notwendigkeit die äußere wie die innere Gestalt des Werks, als eines menschlichen Versuches, das gleitende Gefühl des eigenen Lebens an einem Sinnbild zu verfestigen, das beides enthält: das Innere wie das Äußere, den Menschen wie seine Welt — und zugleich noch die Stelle bezeichnet, an der eben dieser Mensch in den allgemeinen Strom des Lebens hineingestellt wurde.

In Gerhart Hauptmanns Wesen und Wirken läßt sich der Anteil dieser drei Faktoren sehr klar und ohne viel Verwirrung aufzeigen, klarer als bei vielen anderen, weil vor allem in seinen frühen Dichtungen das innere, zuweilen sogar das äußere Thema eben das Verhältnis dieser drei Energiequellen zueinander ist. Milieu und Zeit bestimmen die äußere, das Verhältnis des Dichters zur Welt die innere Form. Von dem ersten Drama Vor Sonnenaufgang bis zum Fuhrmann Henschel, bis zur Rose Bernd ist dieses In- und Gegeneinander für die Struktur der meisten Dichtungen entscheidend.

Am sichtbarsten ist der Anteil der Umwelt. Nicht nur, weil Hauptmann vom theoretischen Naturalismus aus die Welt seiner jungen Jahre zum Hintergrund der Schicksale seiner Menschen

machte, sondern weil diese Atmosphäre seiner Heimat so stark auf die innere Haltung und die inneren Dimensionen seiner ganzen Seele gewirkt hat, daß man sie fast mit Sinnen greifbar bis in die späten Werke des Dichters hinein erlebt. Die aufnehmende, passive Erlebnisfähigkeit des Kindes und des Knaben muß so intensiv gewesen sein, daß beispielsweise Raumeindrücke sich bis in ganz späte Jahre erhalten haben — und atmosphärische ebenfalls. Wenn man Dramen wie Vor Sonnenaufgang oder College Crampton, Fuhrmann Henschel oder selbst noch das Märchenspiel von Pippa liest, nicht auf der Bühne sieht, so stellen sich ganz von selbst immer wieder aus dem Mit- und Gegeneinanderleben der handelnden Menschen ganz bestimmte Raumvorstellungen im Leser ein; man braucht nur an die immer wiederkehrenden Gasthausszenen mit Zank und Streit zu denken. Man empfindet instinktiv zwischen den Dingen die Einwirkungen, die die Jugendumwelt als formender Faktor auf das ganze Lebensgefühl auch des späteren Menschen ausgeübt hat. Erst ganz langsam verliert sich dieser fast als Druck empfundene Niederschlag der jungen Jahre, löst die Erweiterung der Welt, die das Leben brachte, diese Bindungen auf — um den beiden anderen Faktoren am Werk, nicht immer zum Vorteil seiner Wirkungskraft, den freigegebenen Platz zu räumen.

*

Das äußere Leben des jungen Gerhart Hauptmann hat Paul Schlenther in seinem bekannten Buche erzählt; ein paar weitere Einzelheiten berichtet Adalbert von Hanstein in seiner knappen Skizze der ersten Schaffensjahre bis zum Fuhrmann Henschel. Im Gasthof „Zur preußischen Krone" im schlesischen Bade Obersalzbrunn wurde Gerhart Hauptmann am 15. November 1862 geboren, als Sohn des Gasthofsbesitzers Robert Hauptmann und seiner Ehefrau Marie, deren Mädchennamen Straehler der Sohn später im Kollegen Crampton verewigt hat. Der Vater war ein besonnener, aufrechter, ordnungsliebender Mann, der die Kinder von den Restaurationsräumen seines Hotels strenge fernhielt; die Mutter, Tochter eines fürstlich-plessischen Brunneninspektors, werktätig und gesund, mitleidig und freundlich, aufgewachsen im Geiste von Gnadenfrei und Herrnhut, in deren Bannkreis Obersalzbrunn liegt. Als jüngster neben drei Geschwistern,

zwei Brüdern und einer Schwester, wuchs der Knabe auf, stiller als die anderen, dann wieder beim Spielen von ausbrechender Leidenschaft. Mit sieben Jahren ging er in die Dorfschule, zu einem Lehrer, der den Kindern auf Spaziergängen Genusregeln und dergleichen beibrachte und damit den Grund zu frühzeitiger Abneigung gegen Schulweisheit überhaupt legte.

Ostern 1874 kam Hauptmann nach Breslau, auf die städtische Realschule, gleich seinen Brüdern. Die Sexta überwand er noch in normaler Zeit; in Quinta aber hielt er sich bereits zweieinhalb Jahre auf. Er fand sich nicht in der neuen Welt zurecht; einzig Aufsätze, wird berichtet, gelangen ihm — was freilich für die Stufe der menschlichen Entwicklung, die ein Quintaner bezeichnet, noch nicht allzuviel sagen will.

Die innere Situation des Kindes mag nicht angenehm gewesen sein. Da greift das Schicksal ein: der Vater mußte, weil das Geschäft zurückging, sein Hotel verkaufen, eine Bahnhofswirtschaft in Pacht nehmen. Die Mittel waren knapp geworden; Carl, der ältere Bruder, studierte noch; so wurde Gerhart Ostern 1878 kurzerhand von der Schule genommen und zu Verwandten aufs Land gegeben. Er kam zu seinem Onkel Schubert, der eine Schwester seiner Mutter zur Frau hatte, nach Lederose im Striegauer Kreis — in ein Haus von streng religiöser Richtung Herrnhutischer Observanz, und sollte Landwirt werden. Hauptmann hat sich dort in dem ebenso frommen wie musikalischen Kreise entschieden wohler gefühlt als in Breslau: sinnvoll für sein Leben konnte aber auch dieser Versuch nicht werden. Bereits nach zweieinhalb Jahren gab er ihn wieder auf und kehrte nach Breslau zurück — auf die Kunstschule, um Bildhauer zu werden. Er machte sich bald unbeliebt bei der hohen Direktion, fand aber zugleich in dem Bildhauer Robert Haertel einen verständnisvollen Lehrer, der sich seiner sehr freundlich annahm, den Zwischenfall beilegte, und ihm schließlich, als er Ostern 82 die Anstalt wieder verließ, das Einjährige verschaffte.

Nach der Landwirtschaft und der Kunst versuchte er es nun trotz mangelhafter Vorbildung mit der Wissenschaft. Wiederum mit Haertels Hilfe wurde er in Jena immatrikuliert, als Student der Geschichte; er hörte bei Haeckel und Eucken und allen möglichen Leuten, verkehrte im Akademisch-naturwissenschaftlichen Verein, trieb Musik und suchte weiter den Punkt, wo er sein eigentliches

Wesen erfassen konnte. Wieder hielt es ihn nicht lange: im Frühjahr 1883 unternahm er von Hamburg aus seine erste größere Reise zu Schiff ins mittelländische Meer. Er blieb eine Weile mit seinem Bruder Carl, den er in Genua traf, auf Capri, lebte ein paar Wochen in Rom, um im nächsten Jahre wieder dort zu sitzen und es von neuem mit der Bildhauerei zu versuchen. Typhus vertrieb ihn; er kehrte nach Deutschland zurück und verlobte sich mit Maria Thienemann, einer Schwägerin seiner Brüder, Tochter des Großkaufmanns Thienemann, der auf Hohenhaus bei Zitzschewig in der Lößnitz zwischen Dresden und Meißen hauste. Äußerlich wenigstens ist er damit an einem Ziel angekommen.

Aber seine Seele schwankte immer noch zwischen den Künsten. Dann und wann tauchte die Dichtung stärker empor: immer wieder drängte sich die Neigung zur bildenden Kunst dazwischen, so daß er sogar noch einmal die Dresdener Akademie bezog und Akt zeichnete. Auch zum Theater trieb es ihn; er ging nach Berlin, nahm dramatischen Unterricht, um Schauspieler zu werden. Schließlich im Mai 1885 heiratet er in Dresden, geht mit seiner jungen Frau nach Rügen und siedelt im Herbst desselben Jahres nach Berlin über — nach Erkner. Und hier endlich vollzieht sich nun im Umgang mit alten und neuen Freunden die Wendung zur Literatur. Er tritt in Beziehung zu Kretzer und Hanstein, zu Wille und Bölsche; noch einmal bricht die Neigung zu wissenschaftlicher Arbeit durch, so daß er den Sommer 1888 in Zürich bei Forel und Richard Avenarius verbringt; aber schon drängen sich die dichterischen Pläne und Versuche immer stärker vor. Der Bahnwärter Thiel entsteht, und bald darauf gibt die Bekanntschaft mit Arno Holz und dem Papa Hamlet den letzten Stoß — die Wendung zum Drama. Die Zeit vor Sonnenaufgang ist zu Ende.

Diese Entwicklungsjahre sind für alles Spätere entscheidend. Was weiter an Stationen folgt, wird im wesentlichen durch die Werke bezeichnet: selbst die Schicksale des äußeren Lebens, die Trennung von der ersten Frau, die Fahrt nach Amerika, die zweite Ehe und das allmähliche Heraustreten aus der Zurückgezogenheit der ersten Jahre des Erfolgs in ein stärkeres Leben in der Öffentlichkeit: das alles vollzieht sich eigentlich nur noch im Peripherischen, spiegelt sich wohl da und dort noch im Gegenständlichen des Werkes, hat aber nicht mehr formende Kraft für den Kern, für das Wesentliche des Menschen. Das hat sich aus dem ererbten,

angeborenen Gut in diesen ersten Jahrzehnten geformt. Die Entscheidungen, die in diesen Jahren bewußt oder unbewußt getroffen sind, sind durch Späteres, noch so Starkes nicht mehr in ihren Auswirkungen aufzuheben, weil nur die Schicksale dieser frühen Zeit formend auf Ungeformtes treffen und so überhaupt Schicksal werden können.

Die Substanz dieser Seele aus ihren künstlerischen Äußerungen eindeutig abzuleiten ist insofern erschwert, als die theoretischen Grundlagen der Formen eben dieser Äußerungen hindernd dazwischentreten, zum wenigsten in der ersten Zeit. Der Naturalismus, der die frühen Werke Hauptmanns trägt, verlangt (und gestattet) ein Sichverbergen des Autors hinter dem Werk: nicht Bekenntnis, sondern objektive Darstellung eines Objektiven wird gefordert (und erlaubt). Infolgedessen wird man Rückschlüsse weniger aus dem Gegenständlichen des Werks und den Äußerungen seiner Menschen ziehen dürfen als aus dem unausgesprochenen Verhältnis zwischen Werk und Dichter, Schöpfer und Geschöpf, und aus den wirklichen Formtendenzen, die hinter den bewußt vorgetragenen vielleicht verborgen sind.

*

Die ganze verwirrende Vielfältigkeit der menschlichen Beziehungsmöglichkeiten zur Welt läßt sich zwischen zwei reinen Typen als Polen einordnen: zwischen dem dichterischen und dem schauspielerischen Menschen. Man darf diese Typen nicht nach unserer Gewohnheit gewissermaßen beruflich auffassen, sondern etwa wie Weiningers M und W, Mann und Weib, als Grenzbegriffe. Unter dem dichterischen Menschen soll der ganz rein fast nur als Ideal vorkommende Menschentypus verstanden werden, dessen Lebens- und Kunstäußerungen wirklich nur aus seinem Sein und dessen natürlich bedingtem Äußerungsbedürfnis sich ergeben — und ihren Zweck für den Menschen in eben dieser Tatsache der Äußerung auf Grund einer inneren Nötigung haben. Unter dem schauspielerischen Menschen soll nicht etwa der Schauspieler verstanden werden, sondern der Mensch, dessen Lebens- und Kunstäußerunge nicht rein von seinem inneren Sein und dessen Äußerungsbedürfnis bedingt werden, sondern von der vorweggenommenen Vorstellung des Bildes, das sie realisiert ergeben werden — für den sich Äußern-

den selbst wie für die Umwelt. Der dichterische Mensch stellt eine innere Tatsache in der ihr gemäßesten Form ins Äußere, ohne die Möglichkeit der Rücksicht auf ihre Wirkung auf andere zu haben, sie lediglich durch das Faktum ihrer Tatsächlichkeit und seiner Aufrichtigkeit gegenüber dieser Tatsächlichkeit (im Formalen) legitimierend. Der schauspielerische Mensch dagegen ist von vornherein wollend oder nicht an die Rücksicht auf die Wirkung im äußeren gebunden: das Glück oder Unglück des ungespiegelten Seins und Wirkens ist ihm von Natur aus versagt. Für ihn ist das Verhältnis zwischen Werk und Innerem umgekehrt: das Werk, die Tat, ist für ihn Legitimation des Inneren oder gar überhaupt erst schaffende Dokumentierung dieses Inneren. Der dichterische Mensch lebt sich aus sich heraus, ohne Vorstellung eines Wirkungsbildes, in die seine Handlungen und seine Werke sich einfügen müßten; der schauspielerische Mensch lebt und schafft aus dieser Vorstellung seines Wirkungsbildes heraus, auf Grund dessen er überhaupt erst Wesen bekommt. Der schauspielerische Mensch ist irgendeinmal von seinem Wesenskern abgetrennt, und lebt nun nicht direkt, was er ist, sondern indirekt, indem er die Energien seines Seins mit der vorgestellten Idee seiner selbst speist und darzustellen versucht, die er als Ziel- und Wirkungsbild bewußt oder unbewußt vor sich und vor anderen aufgebaut hat.

Der dichterische Mensch braucht keineswegs ein Dichter zu sein; der Typus gilt für das ganze tätige und betrachtende Leben genau so wie der schauspielerische, ist innerhalb der Zone der Literatur in reiner Ausprägung fast seltener als im von geistiger Betätigung noch nicht zersetzten Leben. Heinrich von Kleist ist vielleicht diejenige Gestalt, die sich am meisten diesem Grenzbegriff auf dichterischem Gebiet nähert; bezeichnet werden diese Erscheinungen immer durch das Schicksal, am schwersten zur Verständigung mit den Mit- und Nachlebenden zu kommen. Denn das, was sie geben, ist reiner Ausdruck reiner seelischer Substanz, ohne Beziehung auf die Wirkung auf andere. Was in ihnen wirkt und nach außen drängt, ist ein ganz Unmittelbares, so noch nicht Erlebtes und Geformtes, das in eben dieser Unmittelbarkeit seine Form und sein Leben will, als reiner Einzigkeitswert, der noch nicht in die Konvention, d. h. den Ausgleich zwischen mehreren, eingegangen ist. Der dichterische Mensch steht von Natur insofern allein, als er nur von dieser seiner inneren Gefühlswelt aus, der einzigen, die für ihn Realität hat,

leben und produzieren kann; sein Schaffen hat seinen Sinn darin, daß er in die Welt der Realität, die schon von der Konvention als dem Mittel des Zusammenlebens ergriffen ist, neue wirkliche Realität stellt, die nun der Konvention die Aufgabe setzt, dies Neue, noch nicht Eingeordnete, ebenfalls einzugliedern in das System ihrer Vorstellungen, was jedesmal eine mit Widerständen verbundene Umgliederung und Umlagerung der ganzen bisherigen seelischen Ordnung erfordert. Zu diesem Zweck aber muß das neue Stück seelischer Unmittelbarkeit, das der dichterische Mensch in seinem Werk einsam und isoliert in die Welt gestellt hat, von den anderen nachträglich ebenfalls, jetzt von außen nach innen, aufgefühlt und damit dem allgemeinen, von der Konvention umfaßbaren seelischen Besitz eingefügt werden — was mit noch härteren inneren Widerständen verbunden ist. Der dichterische Mensch bereichert und treibt weiter, indem er neues Material im Unmittelbaren, noch Unerlebten zugänglich macht: er kompliziert aber zugleich das Leben, indem er seine Problematik erweitert, bisher Natürliches unter die strenge Betrachtung wertender Gesetze schiebt, die mit ihm wuchsen. Der Widerstand der Welt gegen ihn ist nicht nur Stumpfheit und Unverstand: er ist zugleich Protest gegen eine als Erschwerung des Daseins empfundene weitere Komplizierung seelischer Ablaufslinien.

Auch der schauspielerische Mensch ist keineswegs auf den Berufsschauspieler beschränkt — im Gegenteil: er umgreift fast noch mehr als der andere den ganzen Bereich des Lebens. Vor allem des in die Richtung auf geistige Betätigung eingestellten Lebens, weil zumeist die Entscheidung für ein Wirken mit den Mitteln dieses Berufs die unbewußte Grundlage für die Wendung des Lebens ins Schauspielerische ist. Die Zahl der Menschen, denen ein Auswirken ihrer Lebensenergien in irgendeiner geistigen Betätigung, das Feststellen ihrer seelischen Existenz auf diesem Umweg über die indirekte Tat, das Handeln im Abstrakten statt im Konkreten natürlich ist, ist viel kleiner als die der im bürgerlichen Leben geistige Arbeit Treibenden. Denn viele treffen die Entscheidung nach dieser Seite aus einem kaum halb bewußten Schwächegefühl dem Leben gegenüber: weil sie nicht stark genug sind, in ruhigem Sichverlassen auf die eigene Lebensenergie und ihr Auswirken am Dasein selber ihren Lebenssinn zu erfüllen, ziehen sie sich in ein Reich erborgter, weil erwerbbarer Wirkungsmöglichkeiten zurück, mit denen sie nun

sich selbst, ihre Lebenssituation, nicht wie sie von innen heraus ist, sondern wie sie sie zur Verdeckung ihrer Schwäche wünschen, zu konstatieren suchen. Sie schaffen, nicht um das Bild ihres inneren Seins im Strom des Lebens irgendwie dauernder zu verfestigen, sondern um dieses innere Sein vor sich und anderen überhaupt erst zu konstatieren, aufzubauen, sozusagen zu schaffen. Ein gut Teil aller Betätigungen auf künstlerischem, literarischem, auch wissenschaftlichem Gebiet hat seine Wurzeln in dieser in jungen Jahren sich vollziehenden Wendung zum Schauspielerischen: vergröbert spiegelt sich der Prozeß innerhalb des ungeistigen Lebens in den unzähligen Fällen, in denen das ganze Leben oder wenigstens sein familiärerer Teil zur mehr oder weniger skurrilen Rolle wird. Von der betonten Würde etwa des kleinen Beamten bis zu den tausend Hjalmar Ekdalfällen geht das Reich dieser Komödianten ihrer selbst — und der alte Haß und die Mißachtung des Bürgers gegen den beruflichen Schauspieler hat seine metaphysische Wurzel wohl darin, daß der Mann des Theaters offen das tut, was der andere sich und den Mitlebenden nicht eingestehen kann und darf. Denn dieses Schauspiel des Lebens wird nicht nur vor anderen und für andere aufgeführt: es hat zumeist, abgesehen von primitiven Fällen, als zentralen Zuschauer das Ich des Akteurs selber, — und das will um keinen Preis eine Störung oder Aufhebung der Illusion zulassen, weil dann die ganze Aufgabe des Lebens neu gestellt werden müßte.

Die ganz rein ausgeprägten Typen des schauspielerischen und des dichterischen Menschen sind wie gesagt fast ideale Grenzfälle und infolgedessen nur sehr selten anzutreffen. Zwischen ihnen aber bewegt sich der ganze Reigen der Lebenden und Schaffenden, die in ihren Seelen beide Energien, die dichterische und die schauspielerische, in allen nur möglichen Mischungsverhältnissen vereinigen. Man könnte von dieser Betrachtung aus die ganze Fülle aller künstlerischen Erscheinungen je nach dem Anteil der beiden Faktoren in eine Ordnung bringen, die manches sonst Verwirrende sehr seltsam auflösen würde. Zumal wenn man festhält, daß von Hause aus keiner der beiden Pole das positive Vorzeichen für sich beanspruchen darf, sondern daß je nach der Betrachtungsweise Plus und Minus bald auf die eine, bald auf die andere Seite rückt. Es würde sich ergeben, daß viele, als Dichter, Künstler oder gar Kritiker bezeichnete Erscheinungen weit nach dem schau-

spielerischen Pol hinüberrücken müßten; man braucht nur an Hebbel, Nietzsche, Flaubert, an Richard Wagner, oder gar Hofmannsthal, unter den Malern etwa an Feuerbach und Verwandte zu denken. Von den großen Schauspielern dagegen wäre manch einer auf der dichterischen Seite anzusiedeln, wo sich wunderlicherweise auch eine ganze Anzahl der geistigen Frauen mit bestem Recht einstellen könnte. Und die alte Frage nach dem Sinn und Verhältnis von Talent und Genie würde bei dieser Aufteilung rein aus der Anschauung manche überraschende Aufklärung bekommen, indem das Talent sich mehr oder weniger reinlich auf der schauspielerischen, die Menschen mit genialem Einschlag auf der anderen Seite sammeln müßten.

Die stärkste Ansammlung auch der bedeutenderen dichterischen Gestalten wäre freilich um den Mittelpunkt der Achse zwischen den beiden Polen, bald über, bald unter der Normallinie, einzuordnen, da wo der Anteil des Dichterischen und des Schauspielerischen sich der idealen Mischung halb und halb nähert. Henrik Ibsen würde man hier begegnen, der vom Schauspielerischen mühsam zu dem anderen hinüberstrebt, und nicht weit von ihm, aber noch ein bißchen mehr von der Mitte abgerückt, seinem alten Feinde Strindberg, umgeben von allerhand Franzosen, von denen es über die Gebrüder Mann und Heinrich Heine langsam ins rein Schauspielerische geht; auf der anderen Seite aber, dem Dichterischen näher jedoch dem Schauspielerischen auch verbunden, Frank Wedekind, nicht weit von Brentano und den Romantikern, die sich in langer Reihe bis nahe an den dichterischen Endpol auseinandergezogen haben, wo Eichendorff friedlich neben Hölderlin und Heinrich Kleist steht.

*

Auf dieser Strecke, nicht gar weit von seinem einstigen Freunde Wedekind, auf dem dichterischen Zweig der Achse, aber doch mit Annäherung an die schauspielerische Seite, würde von dieser Betrachtungsweise aus auch Gerhart Hauptmann seinen Platz zu finden haben. Er besitzt von Hause aus die Seele eines dichterischen Menschen, eine erfüllte, aus eigenem Besitz lebende Seele: die produktive, eine Auswirkung bedingende Energie dieser Seele ist aber allein aus sich selbst heraus sehr oft nicht stark genug, um form=

bestimmend und richtunggebend das innere Sein aus flutender Unbestimmtheit in die verfestigte Existenz eines Werkes zu tragen, das nur von diesem Sein und seinem Willen zum manifestierten Dasein im Werk bestimmt ist. Das Verhältnis zwischen Aktivität und Passivität ist zu ausgeglichen, als daß sich von selbst eine nur aus sich wirkende Ausdruckstätigkeit ergibt: es bedarf einer Einstellung von außen her, um die halb latenten Energien gewissermaßen durch ein vorgehaltenes Motiv zu sammeln und in Wirkung umzusetzen. Das Werk entsteht nur zur Hälfte von innen heraus, aus dem Druck der inneren Quellen; zur andern bedarf es der Mitwirkung einer Vorstellung, die es aus der Latenz herauslockt. Es wächst auf dichterischem Boden, getragen vom Gefühl und erfüllt von ihm; es kommt zum Wachsen aber nicht aus seiner eigenen, treibenden, noch ungeformten Lebensenergie heraus, sondern meist durch einen Formanstoß von außen, durch Berührung mit einem Vorbild, das wie ein Stein in den spiegelnden Quell dieser Seele hineinfällt und so erst den produktiven, tätigen Zustand erzeugt, aus dem die Seele das Vorbild ergreift, im eigenen, nun in Bewegung gebrachten Besitz umschmilzt und schließlich gewandelt als eigenes Werk von neuem von sich gibt. Nicht das bloße Material der Welt und des Erlebnisses erzeugt im Zusammenstoß mit dem Gefühl das Werk; sondern das entsteht erst im Aufeinandertreffen von Seele und schon Geformtem, schon von der bloßen Wirklichkeit abgelöstem Stoff. Weil nämlich dieser Naturalist im Grunde das Gegenteil von Naturalist ist, ein Mensch nicht der Wirklichkeit und Sachlichkeit sondern des Rausches, den aber meist nicht Welt und Leben rein aus sich in ihm erzeugen, sondern erst, wenn sie in irgendeine schon mit Rauschgefühlen auffaßbare, wenn auch noch so primitive Form geraten sind, und sei es die der Erzählungen und Berichte anderer vom Leben. Die Seele Hauptmanns ist im tiefsten kontemplativ und nicht aktiv, ohne innere Spannung und Dynamik, eine Seele, der die Welt in Bildern und Vorgängen, nicht eigentlich in Handlungen auf ein Ziel hin durchsichtig wird. Literatur und Dichtung, ganz ursprünglich Schöpferisches und von Vorbildern bedingtes Schauspielerisches durchdringen sich in Gerhart Hauptmann zu einem Ineinander, dessen Bestandteile man von Fall zu Fall nur in mühsamer Analyse auseinanderwirren könnte. Das Werk liegt meist in der Idee als Ziel außer ihm, nicht als treibende Kraft

in ihm; das Schwanken seiner Seele zwischen allen möglichen Formen der künstlerischen Ausdruckstätigkeit hat zum Teil wenigstens darin seine Erklärung.

Die Konsequenzen dieser passiv abgestimmten Kraftverteilung in seiner Seele sind mannigfacher Art. Die lange dauernde Wirkungskraft der Eindrücke junger Jahre hat in ihr ihre Wurzeln und damit auch die den einen Hauptteil dieses Schaffens bestimmende Neigung zum Arbeiten mit Wirklichkeitsreizen, das, was man teils falsch, teils richtig Naturalismus genannt hat. Die Impressionabilität einer so gearteten Seele wird naturgemäß stärker sein, als die schwache Spontaneität und wird sie vor allem zunächst wenigstens in eine andere Richtung abdrängen, als die, in der sie ohne diese Einwirkungen sich vielleicht entfaltet hätte. Eine wesentlich aktiv, produktiv gestimmte Seele wird, von irgendeinem Erlebnis berührt, dieses Erlebnis aus sich heraus zu stellen gezwungen sein, mit Mitteln, die nur die Besonderheit dieses inneren Vorgangs bestimmt, und in einer Form, die sich aus seinem inneren Sinn ergibt. Hauptmanns Seele wird Spiegel und Echo; er notiert empfangend visuelle und akustische Reize, Menschen und Dinge, Schicksale und Gestalten, die ihm begegnen, und baut, wenn schließlich der entscheidende Anreiz zum Werk in seine Seele fällt, mit diesem Wirklichkeitsmaterial, es fast direkt verwertend, die Welt seiner Werke. Man könnte vieles in seinen Dramen bei genügender Kenntnis der Menschen, mit denen er gelebt hat, ohne weiteres auf die Realitätsquellen zurückführen. Das Beispiel des Friedensfestes ist nur eins von vielen, mit der Verwendung Wedekindscher Erzählungen aus seinem familiären Leben, die bis zu fast wörtlichen Übertragungen gehen — z. B. in dem Bericht Roberts über seine Tätigkeit im Reklamebüro, in dem Vater als alter 48er usw. Im Crampton findet man lediglich auf Grund der Schlentherschen Mitteilungen eine Menge genau ebenso direkt verwerteter Realitätszüge: in den Jungfern von Bischofsberg, in den Einsamen Menschen desgleichen. Das soll keinen Einwand bedeuten; zuletzt ist alles nur Material zur Formung einer neuen Welt: die merkwürdige leise Peinlichkeit aber, die da und dort Menschen, Worten und Geschehnissen anhaftet, wird nur von hier aus verständlich. Die Tatsache des einmal Wirklichkeit Gewesenseins, das bloße Sichereignethaben genügt für den durch Vorwissen nicht beeinflußten Betrachter nicht zur Legitimierung im Organismus des Werkes, und wo dieses

Vorwissen fehlt, bleibt schließlich als Ergebnis ein nicht auflösbarer Erdenrest, der aus dieser Vermischung zweier Welten stammt.

Abgeblaßter wiederholt sich ein Gleiches in dem Verhältnis zu den Werken, deren Lektüre in Gerhart Hauptmann den Quellpunkt der Produktion erzeugt. Sie fallen in die Passivität seiner Seele und erregen dort den das Werk ausstoßenden Wirbel; sie lösen sich aber in dem Prozeß nicht völlig auf, um in einer vollkommen neuen Form neu gegossen zu werden, sondern Bruchstücke bleiben intakt, kommen ohne Umwandlung wieder zutage und gehen in den neuen Organismus ein. Auch dieses ist lediglich Feststellung, nicht Werturteil, Beleg nur für die Tatsache, daß die Passivität dieser Seele nicht nur vor der Wirklichkeit, die das Formmaterial liefern muß, sondern auch vor dem den Produktionsprozeß wörtlich genommen „auslösenden" Faktoren zum Teil wenigstens bestehen bleibt. Nicht nur Elga enthält ganze Sätze aus Grillparzers Kloster von Sendomir; wer einmal z. B. Schluck und Jau mit Holbergs Jeppe vom Berge vergleicht, findet noch viel merkwürdigere Beziehungsbruchstücke. Sie brauchen durchaus nicht bewußt übertragen zu sein; viel wahrscheinlicher ist, daß auch hier eine kaum empfundene Kryptomnese waltet, die zuvor Gelesenes in neuen Verbindungen als Eigenes wieder von sich gibt. Der Rausch, den die Lektüre erzeugt hat, geht ohne weiteres über in den Rausch der Umschöpfung; daß er dies vermag, hat aber eben jene Passivität der Seele zur Voraussetzung, die die Lektüre erst überwinden muß.

Auf dem Grunde dieser Passivität wächst zuletzt auch das vielberufene Mitleid Gerhart Hauptmanns, das bei ihm die Stelle des Mitleidens vertritt. Mitleid ist eine passive Tugend, bei aller Schönheit: es strahlt auf vor dem Anblick des Leidens, aber es verbleibt in dem Menschen als bloßes Gefühl, strahlt vielleicht Wärme aus, wird aber nicht aktiver Faktor in seiner Seele, sondern höchstens in einer Handlung. Mitleiden dagegen ist, so paradox das klingen mag, nur möglich in einer aktiven Seele, weil es nur durch innerlich tätiges Leben überwunden und ertragbar gemacht werden kann. Mitleid hat, da es bloße Reaktion eines für sich Verbleibenden, Isolierten ist, die Annehmlichkeiten jeder aufrichtigen Sentimentalität für sich; Mitleiden dagegen beruht auf jenem geheimnisvollen Verbundenwerden eines Menschen mit dem Schicksal eines anderen, das die Isoliertheit gerade aufhebt und keinerlei Angenehmes mehr enthält, sondern eben ein

Leiden ist. Mitleid ist eine mehr oder weniger allgemeine Fähigkeit aller Menschen, deren Abwesenheit bereits als Defekt empfunden und festgestellt wird; Mitleidenkönnen dagegen ist eine nicht eben von der Gnade des Schicksals einigen wenigen zuerteilte Gabe des Teilhabens am Leiden anderer, die nun nicht wie das Mitleid eine färbende Begleitempfindung der dichterischen Gestaltung ist, sondern eigentlich ihr Quellpunkt oder wenigstens einer ihrer Quellpunkte. Denn Mitleiden ist Qual wie eigenes Leiden, auflösbar nur im Werk, das die verletzte Ordnung der Welt wieder herzustellen sucht, und sei es auch nur dadurch, daß es sie in ihrer Verletztheit tragisch, hohnvoll oder lachend im Bild feststellt. Jedenfalls aber, indem etwas geschieht. Hauptmann kennt das Mitleid, oft in sehr schöner Form; es schwingt um manche seiner schönsten Gestaltungen wie ein leichter warmer Hauch; die Aktivität aber oder das Aktivmachen des Mitleidens verspürt man kaum. Besäße er diese zweischneidige Gabe, sei es des Leidens (im wirklichen Sinne des Wortes) oder des Mitleidens, so hätte er eben jene von innen treibende Aktivität der Produktion, deren eine Haupttriebkraft eben dieses Leiden-können und Leiden-müssen ist. Die andere, herrlichere, aber noch viel seltnere ist die Notwendigkeit, die innere Fülle, die die Welt der Seele gibt, in Bildern und Gleichnissen auszustrahlen, um den Reichtum des Lebens überhaupt ertragen zu können. Denkt man sich zu ihr einen Abglanz, der im gleichen Verhältnis zu dieser Weltfreude steht wie auf der Seite des Mangels, des Leidens das Mitleid, so wird man bei Hauptmann auch diese Fähigkeit, wiederum das passive Widerspiel eines aktiven Glücks, zuweilen in ebenso schönem Glanze leuchtend feststellen können, wie sein Mitleid mit allem Schmerz der Kreatur.

Ein dichterischer Mensch mit dieser Grundstruktur der Seele wird nun in eine Zeit hineingestellt, die den Beginn einer Abwendung vom bisher Gelebten, d. h. den Beginn des Bewußtmachens des bisherigen Lebenssinnes bedeutet, seiner Durchleuchtung nach beiden Richtungen, nach vorwärts und nach rückwärts. Er wird in sie hineingestellt mit einer kaum tauglichen Ausrüstung zur geistigen Bewältigung der von ihr gestellten Aufgabe, angewiesen lediglich auf sein Gefühl und seine instinktiven Beziehungen zu ihrer Problematik. Es wird zu betrachten sein, was sich für ihn und für sein Werk aus dieser dritten Quelle der zeitlichen Situation, aus dieser dunkeln Verbundenheit zum Logos des Jahrhundertendes ergeben mußte.

Der Sinn in der Zeit

Der innere Sinn des 19. Jahrhunderts ist nach zwei Richtungen hin deutbar: Abstieg vom Geist, Aufstieg zur Natur. Seine ersten Jahrzehnte bis 1830 etwa sind noch erfüllt von der großen geistigen Welle, die Menschen wie Kant, Fichte, Hegel, die Romantik und zur Hälfte wenigstens auch Goethe trug. Dessen witternde Instinkte waren indessen, gestützt von seinem Gefühl für sein eigenes Lebenwollen, stark genug, unter der sinkenden geistigen Welle bereits den Anstieg der kommenden Gegenbewegung, die Wendung zur Natur zu spüren. Es ist kein Zufall, daß die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Fragen die letzten Jahre seines Lebens immer mehr erfüllte; er empfand ganz stark das damals zeitgemäße und aus dem Gesamtgeistigen heraus sinnvoll Notwendige dieser Wendung und realisierte pflichtgemäß als Mensch, der die Niveaufläche seiner Zeit zu bestimmen hat, für seinen Teil die gewitterte Tendenz im Logos. Er verkehrte mit dem Professor Hegel in Jena, und hat sicherlich für die ungeheuere Geistigkeit dieser reinsten Abstraktion im menschlichen den tiefsten Anteil empfunden; er sah aber, wie dieses schon End- und Umkehrpunkt bedeuten mußte, und suchte, dem Leben verbunden, die Beziehung auf das Steigende, nicht auf das Sinkende.

Das Jahrhundert hat ihm recht gegeben. Die beiden Bewegungen, die es erfüllen, sind Abstieg des Geistes, Aufstieg der Natur. Die Welt vollzieht noch einmal, wenn auch nicht ganz so in der natürlichen Realität wie damals, sondern zum Teil in abgelösteren Bezirken die Wendung der Renaissance; nur daß an die Stelle des Religiösen der seitherigen Entwicklung entsprechend das Abstrakte, Philosophische getreten ist. Das reine Denken, die Philosophie, die das erste Drittel des Jahrhunderts fast unumschränkt beherrscht, versinkt; ihre Kraft ist in dem riesenhaften Feuerwerk um die Wende von 1800 erschöpft; dafür steigt die reine Anschauung, die Empirie, die Naturwissenschaft. Der deutsche Mensch wendet sich vom Denken

zum Sehen; er will nicht mehr nur Gehirn, sondern Auge, Ohr, Sinn sein. Die große Welle der Diesseitigkeit hebt sich im gleichen Verhältnis, in dem die Beziehung zum Jenseitigen, zur Transcendenz und reinen Abstraktion versinkt. Die Wellenzüge laufen so symmetrisch zu der gemeinsamen Achse, daß, wenn man den Wellenberg des Geistigen auf die Zeit um 1800 etwa legt, die zugleich ein Wellental in der Wertung der Empirie bedeutet, der Schnittpunkt der beiden Bewegungen, der steigenden empirischen und der sinkenden abstrakten, etwa in die dreißiger Jahre, bald hinter das Ende Goethes und Hegels fallen würde. Nach etwas langsamerer Bewegung bringen dann die sechziger und siebziger Jahre den Wellenberg, das Maximum des Naturwissenschaftlichen und das gleichzeitige Minimum des Geistigen — zugleich die Wendung zur langsamen Gegenbewegung, erneutem Steigen der abstrakten Kurve und Abgleiten der natürlichen. Dies alles wohlgemerkt verstanden für die Region der führenden Menschen, für die Träger des geistigen Prozesses, nicht für die populäre Allgemeinheit der Gebildeten, obwohl die in dieser Epoche mit anerkennenswerter Schnelligkeit ohne allzu großen Abstand der Führerkurve folgt.

Diese doppelte Bewegung im Geistigen hat die verschiedensten Konsequenzen. In ihren Auswirkungen auf die Realität des Ganzen werden sie am deutlichsten sichtbar: in der Technisierung des Daseins und der Schaffung des modernen Zivilisationsgerüstes für das Leben. Die Menschheit begnügt sich nicht mit der theoretischen Wendung zur Natur, sondern vollzieht sie zugleich praktisch-tätig; die Ergebnisse der neuen Empirie werden auf ihre Anwendbarkeit auf das Leben geprüft und zuletzt nur noch von da aus gewertet. Das Geistige, bis dahin Sinn und Ziel, wird nur noch Mittel; das Leben, seine Steigerung, Erhöhung, Erweiterung, wenn auch nur im Äußeren, wird der eigentliche Sinn der inneren wie der äußeren Arbeit. Die Naturwissenschaft begnügt sich nicht damit, Wissenschaft zu sein, sie verlangt Wirkung auf und für das Leben. Und zwar nicht nur für den Einzelnen, sondern für das Ganze. Sie denkt nicht nur, sie handelt kollektiv. Der Staat, für Hegel noch geistiges Wesen, Realisierung des Netzes der Idee, bekommt als Substruktion ein höchst reales Netz höchst bedeutsamer Realitäten, von Straßen und Eisenbahnen angefangen bis zu Wasser- und Gasleitungen, Überlandzentralen und allem

übrigen. Der Einzelne wird eingebunden in dieses Gefüge, wird mit Bedürfnissen und Gewohnheiten ihnen so eingeordnet, daß er sich nicht mehr herauslösen kann und will. Diese technische Substruktion des Staates vollzog sich mit einer Geschwindigkeit, die etwas Unheimliches hatte — und doch heute für den Rückblickenden schon einen Sinn bekommen hat; sie war notwendig, um das staatliche Gebilde die ungeheueren Erschütterungen des Krieges und der Revolution ertragen zu lassen. Rußland, dem dieses Gerüst der technischen Gemeinsamkeiten fehlte, ist an diesem Fehlen zusammengebrochen; die deutsche Welt hat von diesem Besitz aus bisher die furchtbarsten Stöße überstanden, weil diese technisch realisierte äußere Ordnung des Ganzen bereits so weit Allgemeinbesitz geworden ist, daß jeder Einzelne sie als Teil seines Lebens empfindet und für ihre Intaktheit sich verpflichtet fühlt. Draußen ist Revolution, eine Welt stürzt zusammen; aber es gibt Wasser und Licht und Wärme, und fehlen sie einmal drei Tage, so steigt eine Welle von Zorn und echter Entrüstung auf — und die Revolutionäre selber stehen wieder am Hebel und halten das Werk in Gang. Das Gefüge des Staats, anschaulich greifbar in diesen Bindungen des Einzelnen an das Ganze, die das Leben nicht mehr entbehren kann, wankt wohl einmal, aber es hält — weil das Bewußtsein seiner Notwendigkeit selbst in das revolutionärste Gehirn unbewußt eingegangen ist. Man schreit nach Chaos, aber man hält die Wasserwerke in Gang. Das rasende Tempo des 19. Jahrhunderts hatte schon seinen Sinn.

*

Weniger greifbar, aber darum vielleicht noch bedeutsamer, sind die Folgen dieses Doppelprozesses für den Einzelnen, weil sie hier in ihren Auswirkungen im Geistig-seelischen verbleiben. Die negativen, die aus dem Absinken der Kurve des denkerisch Abstrakten sich ergeben, treten zunächst schärfer hervor als die positiven; die Menschheit verlernt im Laufe dieses Jahrhunderts, was Geist und Denken heißt, indem sie, um des greifbar dinglich Anschaulichen willen die Tradition zu der großen Vergangenheit abbricht. Sie zerbricht damit, was noch viel folgenschwerer ist, selbst ihre geistige Verbindung mit der überpersönlichen geistigen Gesamtsituation, mit dem Sinn der Zeit, die sie lebend erfüllt. Der Mensch vermag das

haupt nicht mehr bis dahin zu erheben, wo die wirkliche geistige Niveaufläche seiner Zeit, wie eine kristallene Kugelschale unsichtbar steigend, die Erde umfängt; er verbleibt unter ihr, im Zwischenraum zwischen Erde und Sinn in der Dumpfheit des schon Erledigten, gequält zugleich von den aus der Dunkelheit zu der kristallenen Schale empordrängenden Kräften, die er nicht mehr bis zur Klarheit über sich und das Ganze bringen kann. Anders ausgedrückt: die geistige Welle, die sich aus sich bewegt, ist jeweils weiter als der tastende Mensch; wo er sie zu fassen glaubt, faßt er geistig Vergangenes, für diesen Punkt der Bewegung schon Erledigtes. Er schafft nicht an der Oberfläche, da, wo es gilt, Neues aufzubauen, sondern darunter, wo der Schaffende eigentlich nichts mehr zu suchen hat, sondern wo nur noch die Nachfolgenden stehen, deren dumpf ungewußt emportreibender Druck die Bewegung des Ganzen trägt. Indem der Mensch sein zuletzt doch menschlichstes Teil, das Geistige, zurückstellte, es nur noch übte in Anwendung auf die Dinge der Welt, nicht mehr auf sich selber — in dieser Wendung gab er einen Teil seiner besten Kraft auf und zerriß das Band, das ihn mit der zuletzt auch ihn bestimmenden geistigen Situation seiner Zeit eigentlich verband. Er verzichtete auf eine einmal bereits errungene Betrachtungsweise der Welt, ohne sie zu wandeln; er stellte sich außerhalb des recht eigentlich geistigen Prozesses und war infolgedessen beim besten Willen nicht mehr imstande, den Anschluß an ihn und damit an seinen eigenen tiefsten Sinn und den der Zeit, in den er hineingeboren war, zu finden. Die Unerträglichkeit der zeitgenössischen Deutungsversuche der Zeit etwa von 1840 bis 90, die Fremdheit, die wir heute vor den meisten Auslassungen dieser Epoche überhaupt empfinden, hat in dieser Tatsache ihre Wurzeln.

Weniger klar liegen die positiven Folgen der Wendung zutage, weil sie zum größeren Teil sich indirekt auswirken. Man könnte sagen: sie liegen darin, daß im Laufe dieses Jahrhunderts, mit der steigenden Kurve der Wendung zur Welt, die Menschheit wieder Augen und Sinne bekommen hat. Je mehr die Verbindung zum Abstrakten abriß, desto stärker wurde die zum Konkreten. Der Prozeß war ein Seitenstück zu dem oben erörterten Übergang vom staatlichen Denken bei Hegel zum technischen Handeln des modernen Staates. Der Mensch kehrt sich ab vom Geist, den die ungeheuere Anstrengung der Leistung von 1781 bis 1810 erschöpft

hatte — und wendet sich zur Erfahrung der Sinne; von der Idee und dem Absoluten geht er zur Welt, zu den Dingen zurück. Mißtrauisch geworden gegen die Möglichkeiten der reinen Logik, traut er nur noch dem, was er mit Augen sehen, mit Händen greifen kann: zugleich aber will er nicht mehr nur denken und betrachten, sondern fühlend leben und erleben. Zuerst tastend, versuchend, dann immer energischer, negativer gegen die abklingende geistige Phase des Lebens; was bis dahin höchster Ruhm und Stolz der Nation war, Philosophie, wird langsam zum Scheltwort und Spott im Munde der der Wirklichkeit Verpflichteten.

Die schwächende Wirkung dieser Abkehr für das Geistige liegt auf der Hand; die Kräftigung aber, die sie bringt, kommt der Anschauung zugute, dem unmittelbaren empfundenen Verhältnis zur Welt, das durch diese Ausschaltung des Abstrakten eine ganz intensive Stärkung erfährt und eine viel größere Annäherung zwischen Subjekt und Objekt. Die ganze Goethezeit bis 1830 etwa, auch Goethe selbst noch, steht unsichtbar unter dem Banne des Zeitschicksals zum Abstrakten. Er sieht und fühlt wohl die Welt mit allen Sinnen; zwischen Erlebnis und Formung aber schiebt sich wie eine ganz dünne gläserne Wand der überpersönliche Zeitwille zum Geistigen und hebt die unmittelbare Verbindung auf. Das Erlebte wird Material, das sich automatisch dem Abstrakten fügt; es wird aus der Sphäre des Seins sofort, von selbst in die des Bewußtseins hinübergenommen, einem Geistigen ein- und untergeordnet und muß von seiner farbigen Unmittelbarkeit dem heimlichen König der Zeit, dem Geiste, seinen Tribut entrichten. Diese Zwischenschaltung fällt mit der Abkehr vom Abstrakten und der Hinwendung zur Natur fort; der Mensch macht wieder einmal einen Schritt näher an die Welt heran als je zuvor — und erlebt sich in ihrem Bilde. Es ist kein Zufall, daß das 19. Jahrhundert eine Zeit so vieler Maler gewesen ist. Die Menschen der Sinne mußten die Menschen des Denkens ablösen — und das ging am natürlichsten auf dem Gebiet der Malerei. Das ganz unmittelbare, ganz nahe Herankommen an die Welt ist im Grunde das Thema der ganzen neueren Malerei seit 1830 etwa. Es erfüllt die Fontainebleauer, wirkt in der Stille in den zu ihrer Zeit halb Vergessenen wie Wasmann oder Blechen; steigt dann über Menzel, Leibl, Trübner zu dem einen Höhepunkt in Thoma an, um schließlich im Impressionismus vorübergehend die Wendung ins Wissen-

schaftliche zu nehmen, sich vom technischen Geist des Jahrhunderts berühren zu lassen. Hier wird die bereichernde, stärkende Wirkung der neuen Zeitwendung zur Welt ohne weiteres deutlich; man braucht nur einmal eine Landschaft von Wasmann oder Blechen oder Menzel etwa neben eines der pathetischen Bilder Caspar David Friedrichs zu stellen, um den Wandel zu sehen. — Und dabei spürte Friedrich selber schon im Instinkt das Neue, und von seiner Landschaft mit dem Regenbogen geht eine weite Linie hinüber zu Thomas herrlichen Bildern vom Oberrhein und vom Taunus.

Die gleiche Wirkung aber wird, wenn auch zunächst etwas blasser und langsamer, ebenso in den Menschen dichterischer Auseinandersetzung mit der Welt fühlbar. Friedrich Hebbel ist der letzte Erbe der geistigen Zeit und eigentlich der einzige, in dem die denkerische Leistung Hegels ein gleichwertiges Gegenstück in der Dichtung bekommen hat. Hebbel ist Ausklang, Abgesang und Vorspiel der kommenden nächsten Welle metaphysischer Dichtung (die trotz der Nachkriegsliteratur bis heute noch nicht eingesetzt hat). Er sieht durch die Welt und die Dinge hindurch, nicht um das Leben und seine Unmittelbarkeit zu ergreifen, sondern um zum letzten geschichtsphilosophischen Sinn alles Einzelgeschehens, zu der Deutung, die etwa Hegel ihm geben würde, durchzudringen. Er „weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen, da alles denkt wie er“; aber zunächst einmal steigt neben und über ihm eine andere herauf, die sich an die Welt klammert und von ihrem goldenen Überfluß trinken will, was sie nur trinken kann. Es wächst eine Zeit, die im Geistigen und in der wissenden Beziehung auf seine jeweils am weitesten vorgetriebenen Taster immer schwächer, immer fühlloser wird, die dafür aber langsam und allmählich in ein immer stärkeres sinnlich unmittelbares Verhältnis zur Welt kommt. Zunächst ganz banal, indem die Wirklichkeit Thema wird, das Recht zu oft recht fragwürdigem Behandeltwerden in der Dichtung bekommt, dann vertiefter, indem an die Stelle der nur sachlichen Beziehung, die über das stoffliche Interesse nicht hinauskommt, eine mehr und mehr gefühlte, erlebte kommt.

Wie an einem Musterbeispiel wird der Wandel sichtbar, wenn man etwa die beiden großen Erziehungsromane der alten und der neuen Zeit, den „Wilhelm Meister“ und den „Grünen Heinrich“ nebeneinander stellt. Dort alles geistig, mit ganz weiten großen

Ausblicken und vertieft bis zum letzten Sinn der Welt, aber im Bildhaften blaß, fast farblos, abstrakt; hier eine Welt, strahlend im farbigen Glanz reifer Sommerherrlichkeit, in der Erinnerung wie ein Bild blühender Gärten und heißer sonniger Ährenfelder — aber undurchsichtig im höheren Sinne. Alle diese Herrlichkeit ist nur von dieser Welt — das große Schattenreich des Geistes ist versunken. Der Auf- und Abstieg der beiden gegenläufigen Wellenzüge wird hier ganz unmittelbar deutlich; ebenso aber die ungeheure Bereicherung, die diese allgemeine zeitbedingte Hinwendung zur Natur, diese schicksalsmäßige Rückkehr zu allem, was von dieser Welt ist, für die Menschen der Dichtung bedeutet. Dabei steht Gottfried Keller gewissermaßen noch zwischen den Zeiten, erst im Aufstieg des neuen Lebensgefühls; die eigentliche Auswertung bringt erst eine spätere Generation — nämlich die, deren Wesen am klarsten in Gerhart Hauptmann sich darstellt.

*

Denn Sinn und tiefste Wesensart der Dichtung Gerhart Hauptmanns jenseits des nur persönlich Bedingten wird im wesentlichen von dieser Konstellation der geistigen Tendenzen bestimmt. Er wird hineingeboren in eine Zeit, da der Abstand zwischen den beiden Wellenzügen des Geistigen und des Natürlichen fast sein Maximum erreicht hat; seine Jugend, seine erste Berührung mit dem Wollen der Zeit fällt in die Jahre ganz langsamer, kaum noch fühlbarer neuer Annäherung zwischen beiden. Über seinem Leben steht schicksalshaft führend der Stern seiner Zeit: der Glaube an die Natur, an die Welt — und als zweites die Abgetrenntheit der ganzen Epoche von einer wirklich geistigen Erfassung ihrer selbst. Ihn trägt die große Welle der Diesseitigkeit, die in seinen jungen Jahren schon so weit bewußtes Allgemeingut geworden ist, daß sie sogar in eine Theorie des dichterischen Schaffens eingehen kann; sie trägt ihn so sehr, daß sie ihn über das nur Theoretische hinaus in eine wirklich unmittelbare rein gefühlte Beziehung zur Welt setzt. Zugleich aber bedeutet eben dieses Geschenk des Lebens, dieses Eingebundensein in die naturbedingten Energien dieser Jahrzehnte, daß damit die Möglichkeit, im Geistigen bis in die wirkliche Niveaufläche der Zeit vorzustoßen, so gut wie aufgehoben ist. Die Kurve seines Lebens gleitet dicht an dem Wellenberg des Glaubens

an diese Welt entlang: das bedingt sein Hinausgehobenwerden über die anderen, weil er der erste dichterische Mensch ist, der von diesen Voraussetzungen aus an das deutsche Drama herantritt. Die andere Kurve der Auseinandersetzung mit der Welt auf dem Weg über den Geist aber liegt ihm ganz ferne — eben um dieser Lagerung seiner Lebenskurve willen. Von ihr trennt ihn fast das Maximum des Abstandes, das die beiden Wellenzüge überhaupt hatten; erst im weiteren Verlauf seines Lebens erfolgt, wiederum schicksalsmäßig mit der allgemeinen Annäherung der widerstreitenden Tendenzen, auch eine persönliche, ohne daß die Fremdheit je völlig aufgehoben werden kann. Denn es handelt sich hier nicht um Dinge und Möglichkeiten, die so oder so dem Willen unterstehen, sondern um ein wirkliches Zeitschicksal; die Stelle, an der ein Mensch in den Strom des Lebens hineingestellt ist, muß ganz natürlich auf seine schließliche Haltung zum Dasein von entscheidendem Einfluß sein. Ganz gleich, ob er ein Kämpfer gegen seine Zeit oder ihr getreuer Sohn sein will.

Die Entscheidung Hauptmanns, soweit man überhaupt von einer solchen reden kann, mußte aus mehr als einem Grunde im Sinne des Einklangs mit der Zeit fallen. Einmal hob ihn die passive Grundtendenz seiner Seele aus der kämpferischen Einstellung von vornherein heraus; wer das Schicksalsmäßige stärker empfindet als die Notwendigkeit, sich in Taten mit der Welt und mit sich auseinanderzusetzen, kommt kaum je vor die Notwendigkeit, aus Gründen der Selbsterhaltung die Welt oder zum wenigsten die Zeit verneinen zu müssen. Seine Verbindung mit dem Dasein geht über Aufnehmen und Betrachten; die Aktivität wird bereits in dem Verfestigen dieser ursprünglichen Zuschauerhaltung zur Welt im Werk aufgebraucht. Als zweites kommt hinzu: Kampf gegen die Zeit, im Werk ausgefochten, bedingt ein abstraktes Verhältnis zu ihr, hat nur dann einen Sinn, wenn ihr wirkliches Ziel, ihre eigentliche Bewegungsrichtung erkannt und mißbilligt wird, abgeändert werden soll. Von dieser abstrakten geistigen Deutungsmöglichkeit der Zeit aber ist Gerhart Hauptmann eben durch sein Verbundensein mit ihren natürlichen Tendenzen abgeschieden. Sein Mißverhältnis zur Schule und ihrem Unterricht bringt das sehr deutlich zum Ausdruck; die innere Zusammensetzung dieser Seele sträubt sich von vornherein gegen ein Geschwächtwerden durch ihr im Grunde wesensfremde Einwirkungen. Auf

der anderen Seite wird gerade dadurch naturgemäß die Möglichkeit einer begrifflichen Auseinandersetzung mit der Welt überhaupt noch viel mehr erschwert, insofern eine ausgeglichenere allseitigere Betrachtung irgendwelcher Probleme unmöglich gemacht wird durch das Fehlen eines, wenn auch nicht eben tiefen, so doch die Totalität der Welt mit ein paar Hauptlinien ordnend umgreifenden und in Beziehung zwingenden Wissens, das die Voraussetzung einer geistig begrifflichen Diskussion mit dem Leben bleibt. Das kluge Wort des alten Theodor Fontane: Autodidakten übertreiben immer, greift richtig verstanden viel weiter, als es in seiner aphoristischen Prägung zunächst den Anschein hat. Hauptmann hat als reiferer Mann diesen selbstempfundenen Mangel immer wieder auszugleichen versucht; die natürliche Allmählichkeit der Zufuhr, das Selbstverständlichwerden und Wiederabsinken des seine Wirkung getan habenden Wissensmaterials aber blieb versäumt. Die später instinktmäßig erstrebte Annäherung an den Logos der Zeit, an die dem phänomenologischen Moment entsprechende wirkliche Situation des Geistigen blieb bestenfalls Tendenz, wurde nicht Wirklichkeit. Nur über das Gefühl für die Welt hatte diese Seele einen Zugang zu ihrem Sinn: sobald sie ihn direkt, geistig suchte, geriet sie ins Tasten und glitt ab. Das Festspiel zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege zeigt am klarsten die Grenzen, die das Schicksal als Kehrseite andersgerichteter Fähigkeiten diesem Dichter gezogen hat.

Um Mißverständnisse zu vermeiden: dieses Schicksal ist nicht persönlich, bedingt etwa allein durch die Besonderheit des Bildungsganges Gerhart Hauptmanns, sondern es ist ein Generationsschicksal. Es liegt über fast allen dichterischen Zeitgenossen Hauptmanns, von Richard Dehmel bis zu Frank Wedekind, ist nicht einmal national begrenzt, sondern bestimmt z. B. August Strindbergs geistiges Bild ebenfalls. Es ist, als ob die neue starke Verbundenheit mit der Erde, die die Menschen dieser Jahrzehnte als stärkstes Erlebnis erfüllt, sie so weit bindet, daß der Aufstieg bis zu der wirklich geistigen Niveaufläche der Zeit, bis zur Erhebung der Augen über sie hinaus, unmöglich oder nur in ganz seltenen Fällen für flüchtige Momente erreichbar wird. Alle diese Menschen haben mit ungeheurer Energie mit geistigen Dingen verschiedenster Art gerungen; den natürlichen Anschluß an den Geist fanden sie nicht. Sie blieben an der Erde verhaftet, deren Herr-

lichkeit und Wesen sie so tief erlebten, wie es vor ihnen den Menschen nicht gegeben war; sie vermochten aber nicht, sich aus der Dumpfheit des bloßen Gefühls bis dahin zu lösen, wo das Gefühlte von selbst in den anderen Aggregatzustand des Seelischen, in das Geistige, überging, das ihm natürlich entsprach. Die Erde berauschte sie, und dieser Rausch band sie. Ihr Denken blieb irdisch, durchwanderte die Welt von Urbeginn bis in ferne Zukünfte, aber es kam nicht zu sich selber. Nicht bis dahin, wo in seiner Arbeit die neue Welt einen neuen, ihren eigentlichen Sinn bekam. Die natürliche Beziehung zu dem in der Tiefe weitergeglittenen Strom des Geistigen war im Laufe des Jahrhunderts unter dem Eindruck der riesigen Erfolge der empirischen Wissenschaften abgerissen; jetzt ahnte man wohl, daß man sie suchen, wieder aufnehmen müßte; aber es blieb Tasten und Rede, nicht mehr. Auf dem Weg über Sozialismus und Zukunftsstaat landete man genau so bestenfalls in zeitlicher Romantik der Ferne wie auf dem anderen naturwissenschaftlichen Wege über Entwicklungsgeschichte und Kosmogonien. Frank Wedekind ahnte den Irrtum; herauszulösen vermochte auch er sich nicht. Ihn interessierte zunächst allein das Natürliche als Menschliches; er suchte es in seiner natürlichsten, noch von keiner Bildung, keinem Wissen verbogenen Form. Er glaubte, das Wesen der Welt zu erfassen, wenn er Denken und Geist vollkommen ausschaltete und sich lediglich ins Reich der Triebe absinken ließ. Das Ergebnis war das Bekenntnis: Es war ein Irrtum. Er hatte aber ebenfalls keine andere Möglichkeit; er erkannte wohl die Zeitgebundenheit der anderen mit fast hellseherischer Klarheit; sich wirklich über sie zu erheben bis dahin, wo die Welt Geist und durchsichtig wird, war auch ihm nicht gegeben, weil er eben auch an das Schicksal seiner Generation gebunden war, das heute noch nicht überwunden ist, sondern wohl erst von den jetzt Heraufkommenden vielleicht einmal aufgelöst werden wird.

Björnstjerne Björnson soll einmal von Gerhart Hauptmann gesagt haben: er ist wohl ein Dichter, aber sein Himmel hängt zu niedrig. In diesem Wort scheint (wenn man es nicht ganz primitiv als gegen den „Naturalisten" Hauptmann gemeint auffassen will) eine Ahnung des eben Gesagten in einem Bilde eingefangen zu sein. Was über der Welt Gerhart Hauptmanns und zumeist auch der seiner Zeitgenossen niedrig hängt, ist nicht eigentlich der Himmel:

der weitet sich gerade in seiner Dichtung zuweilen ganz hoch und leuchtend; es ist aber eben jene geheimnisvoll unsichtbare kristallene Kugelschale der geistigen Niveaufläche der Zeit, die sich noch über diesen Menschen wölbt, während sie sie eigentlich mit ihren Häuptern bestimmen müßten. Sie schwebt über ihnen, ohne daß sie sie berühren; ihr Denken und Dichten bewegt sich bei aller Schönheit unter dieser Schale, im Reich des Undurchsichtigen. Nur in einigen wenigen Momenten wächst ihre Welt mit ihnen empor, bis fast an den kristallenen Himmel, aber — vom Gefühl aus. Sonst hängt er über ihnen, und diese Tatsache, selbst wenn sie vollkommen im Unterbewußtsein verbleibt, durchaus nicht als Erkenntnis aufgenommen wird, erzeugt jenes Gefühl der Dumpfheit, das Björnson mit jenem Wort in einem Bilde eingefangen hat. Es umschreibt nicht ein persönliches, sondern ein Zeitschicksal, das Schicksal jener Generation, die sich daran machte, aus dem neuen Gefühl für diese Welt die neue Wirklichkeit zu deuten, obwohl sie eigentlich keinen rechten Zugang mehr zu dem hatte, womit die Welt zuletzt einzig und allein überhaupt deutbar wird. Ein Teil dieses Schicksals hängt noch über den Jungen von heute, so prinzipiell sie nach dem Geist auch rufen; der Anschluß an sein wirkliches Gegenwartsstadium ist erst von ganz wenigen ahnend erreicht worden.

Hauptmanns dramatischer Weg

Blickt man von dem so umschriebenen Sinn der Zeit, von der so umrissenen Stellung Gerhart Hauptmanns jetzt auf die Grundstruktur seiner dichterischen Persönlichkeit zurück, auf jene Passivität des Produktiven, die sehr oft des Anstoßes von außen durch ein bereits vorliegendes Werk bedarf, um in Aktion zu treten, so bekommt diese Eigentümlichkeit von hier aus einen neuen, falls es dessen bedürfte, rechtfertigenden Sinn. Es ist nicht nur so, daß Gerhart Hauptmann, um selbst in seiner Seele den erhabenen Rausch zu finden, des sie bedarf zum Werk — daß er dazu eine bereits vorliegende Dichtung nimmt, liest und den passiven Rausch des Aufnehmens benutzt, um sich selbst zu aktivieren und dann das Werk noch einmal zu dichten. Der gehöhte Produktionszustand wird wohl des öfteren auf diesem Wege erzeugt; das Werk aber, das zu ihm verhelfen muß, erfährt bei dem Durchgang durch Hauptmanns Seele eine Wandlung, die das Verfahren sinngemäß erscheinen läßt — und vom Ergebnis bestätigt wird. Hauptmann setzt nämlich im Verlauf dieses Prozesses gewissermaßen das Alte in seine neue, zuerst ihm eigentümliche Anschaulichkeit um; er gibt ihm eine Erdnähe, die es vor ihm auf dem deutschen Theater nicht geben konnte. Man hat oft von seiner Farbigkeit gesprochen, im Gegensatz zu dem linearen Grau etwa der Welt Henrik Ibsens; dieser Eindruck des Farbigen wächst auf diesen Voraussetzungen. Man lese einmal neben- und nacheinander Holbergs Jeppe vom Berge und Schluck und Jau, Grillparzers Kloster von Sendomir und Elga, Einsame Menschen und Rosmersholm — und der Unterschied im Gefühl wird ohne weiteres sichtbar. Die Gestalten Hauptmanns stehen in einer bestimmten wirklichen Atmosphäre, sind von der Wärme des Lebens umstrahlt, herausgelöst aus der mehr oder weniger abstrakten Welt der Kunst und in Beziehung gesetzt zu der lebendigen Welt des Lebens, auf dem Umweg über das Gefühl als das für diesen Dichter einzige Organ des Lebenserfassens. — Für die

Psychologie dieses inneren Aufnahme- und Umsetzungsprozesses, den man in vielen Arbeiten Hauptmanns unterirdisch verfolgen kann, ist einer der instruktivsten Fälle die Neudichtung des Kellerschen Schweizerliedes: „O mein Heimatland! O mein Vaterland — Wie so innig, feurig lieb ich dich!" — in dem bekannten Gedicht Hauptmanns aus dem Beginn des Krieges: „O mein Vaterland, heiliges Heimatland — Wie erbleichest du mit einem Mal!" Die Selbständigkeit in der Abhängigkeit wird hier mit seltener Deutlichkeit klar: Ausgangspunkt der produktiven Anlehnung ist der Rhythmus, aus dem sich alles weitere ergibt.

Es liegt auf der Hand, daß eine derartige Fähigkeit des Mitschwingens, die zunächst eigentlich zum Wesen des guten Lesers, nicht des Dichters gehört, die Form der endgültigen Äußerung entscheidend bestimmen muß. Und zwar eigentlich im Sinne undramatischer Gestaltung. Es erscheint fast als Widerspruch, daß ein Mensch mit einer so impressionablen Seele nach einer Form greift, deren letzte Voraussetzung nicht ein passives, sondern ein aktives, fast möchte man sagen ein dynamisch bestimmtes Verhältnis zur Welt ist.

Sieht man von allen ästhetischen und kunsttheoretischen Erörterungen über die möglichen und wirklichen Formen des Dramas ab und betrachtet lediglich einmal die Vielheit der vorhandenen Werke nach ihrer Wirkung von der Szene aus, so ergibt sich bald eine primitive, aber ziemlich reinlich durchführbare Scheidung in zwei große Gruppen. Man könnte sie die geschobenen und die gezogenen Dramen nennen. Die einen beginnen mit einem mehr oder weniger ruhigen Zustandsbild, einer äußeren und seelischen Koexistenz einer bestimmten Gruppe von Menschen. In diese Ruhe tritt von außen etwas hinein, ein Mensch, ein Ereignis, ein Gefühl, erzeugt durch seine zu Folgen hindrängende Wirkung Verwirrungen und Verwicklungen, die im Verlauf des Ganzen je nach der Zusammensetzung des vorausgesetzten Kreises zu tragischen oder glücklichen Lösungen hinführen. Das treibende Agens steht hier am Anfang des Ganzen und schiebt das Geschehen gewissermaßen wie einen Block vor sich her zu einem neuen veränderten Ruhepunkt am Schluß.

Die Anlage oder die Kraftverteilung der anderen ist entgegengesetzt. Sie mögen vielleicht auch, schon um des beliebten Gegensatzes willen, mit dem Bilde eines ruhenden Zustandes beginnen;

ihre Bewegung aber wird nicht durch eine solche treibende Kraft von Anfang her vorwärtsgeschoben, sondern von dem Ziel, der Katastrophe oder der Lösung des Schlusses auf diesen hingezogen. Denn ein Ereignis, eine Katastrophe oder ein Ausgleich wird hier vom Dichter gewissermaßen über die sämtlichen Akte fort bis an den Schluß vorgeschleudert und zieht nun, dort als so oder so mögliche drohende oder erhoffte Lösung, aber in jedem Fall unentrinnbar, Menschen und Ereignisse auf gleitender Bahn zu sich hin. Hier ist das Ende alles und der Sinn des Geschehens Bewegung auf dieses Ziel hin; dort ist der Anstoß das Entscheidende, und die Bewegung wird von ihm aus, gewissermaßen von rückwärts her orientiert.

Musterbeispiel dieser zweiten, der wahrhaft dramatischen und theatralischen Werke ist etwa Hamlet; der Geist des Vaters wirft die Racheforderung als Ziel ans Ende — und Hamlet drückt sich fünf Akte lang, bis zum letzten Augenblick, um die Erfüllung herum. Seitenstück in der Komödie Kleists Zerbrochener Krug; erst die letzten Worte fast bringen die Abspannung der auf das Ziel hin und gegen seine Erreichung arbeitenden Kräfte. Von den Lebenden hat, allen literarischen Einwendungen zum Trotz, Hermann Sudermann den klarsten Instinkt für diese Anlage eines Werkes auf dramatische Zielstrebigkeit hin; und Frank Wedekinds ganzes frühes Werk ist aus einem so dynamisch gespannten Lebensgefühl erwachsen. Er besaß in sich von vornherein die innere Spannung auf ein Ziel hin, fast unabhängig vom Ziel; so ist die Welt seiner Dramen von Anfang an erfüllt von diesem auf Explosion und Untergang sich Hingerissenfühlen, ohne daß er die Explosion noch jeweils sichtbar ans Ende zu werfen braucht. Sie droht ständig hinter allem und zieht alles auf sich hin — in einer zuweilen fast unerträglichen Spannung.

Musterbeispiel der zweiten undynamischen Gattung des Dramas ist Goethes Götz, gefügt aus Ereignissen, wie sie das Leben, nicht eine Zielforderung bringt; ebenso Lessings Nathan, ein Teil der Königsdramen Shakespeares, in die nur immer wieder die Temperatur seines Bluts und seines Willens einzelne Unterteile von der ersten Art hineinbringt. Zwischen den beiden Lagern, ursprünglich aus theatralischen Rücksichten und Erfahrung stärker zum ersten neigend, steht Henrik Ibsen in seinen späteren Werken. Er vereint beides; er wirft ein ziehendes Ziel ans Ende des letzten Aktes, aber dieses Ziel ist die Auflösung eines noch vor dem Beginn des

ganzen Geschehens liegenden, vorgeschichtlichen, schiebenden Konflikts. Seine Menschen werden wohl von diesem Ziel gezogen, aber sie streben mit rückwärts gewandten Blicken dorthin. Sie gehen rückwärts zum Ziel — während ihre Seelen statt von der Zukunft, von der Vergangenheit hypnotisiert sind. Halb zieht sie das Ziel, halb schiebt sie die Vergangenheit.

Die reinsten Gegenwartsbeispiele aber für dieses zweite große Reich dramatischer Gestaltung des Lebens hat Gerhart Hauptmann geliefert. Seine seelische Konstitution mußte ihn notwendig auf diese Seite führen; wie denn überhaupt die Entscheidung für die eine oder die andere Form nicht Sache des Willens und der Überlegung, sondern des Blutes und des Temperaments ist. Die aktiven Seelen des gespannten Wollens werden im ersten Lager, die zuschauenden und zuschauend deutenden, mehr passiven und dem Schicksal Verpflichteten im zweiten zu treffen sein. Man könnte, ohne Werturteil, auch dahin formulieren: auf der einen Seite werden die maskulinen, auf der anderen die feminin gestimmten Gestalten sich sammeln. Jedenfalls handelt es sich nicht um Einstellung oder Entscheidung; die Gliederung ergibt sich aus Typusunterschieden der inneren Haltung zum Leben — und zur Kunst.

Im Falle Gerhart Hauptmanns muß man diese Doppelseitigkeit der menschlichen Stellung zum Dasein und zu der Verfestigung seiner gleitenden Flüchtigkeit im Werk bewußt betonen, weil in seiner Dichtung die Wirkungen beider Gebiete, des Lebens wie der Kunst, immer wieder ineinander übergehen und sich vermischen. Mit der Terminologie der alten Ästhetik ausgedrückt: er sondert das Kunstschöne nicht rein vom Naturschönen, sondern läßt diesem sogar das Übergewicht, sofern unter Natur der ganze Bezirk des Lebens verstanden wird. Der stärkste Reiz seiner Dichtung ist im Grunde mehr Lebens- als Kunstreiz, Wirkung einer fühlenden Betrachtung und Durchleuchtung des Daseins und nicht so sehr der Art, wie diese Durchleuchtung vollzogen ist. Seine Seele öffnet sich einem Stück Leben, einem Stück Wirklichkeit: indem sie es in sich hineinnimmt, strahlt es vom Gefühl verwandelt auf, wird durchsichtig für den Sinn, der irgendwo ferne hinter ihm leuchtet. Das Kunsthafte, die Formung tritt zurück; das Entscheidende bleibt zunächst die Verfestigung dieses Aufglühens. Hauptmanns häufiges Aufnehmen schon von anderen geformter Themen bekommt von hier aus einen neuen Sinn; er übernimmt, was Kunst ist, schon zum Teil vom Vorbild —

und gibt dafür wie vorhin seine neue anschauliche Beziehung zur Welt, so jetzt seine gefühlte Lebensdeutung hinzu. Das aber ist nur möglich für einen Menschen, der auf der undynamischen Seite des dramatischen Reiches steht, für eine aufnehmende, nicht für eine auf Handeln und Wollen gestellte Seele, die dem Leben ihr Bild aufprägen, es wenigstens im Abbild nach diesem gewollten Bilde formen will. Der dynamische Mensch könnte dieses Hinübernehmen überhaupt nicht vollziehen, weil es für ihn Vergewaltigung wäre, weil er nur sein besonderes Ziel wollen, sich nicht einem schon von anderen vorgezeichneten überlassen kann. Man denke sich für einen Augenblick Frank Wedekind als Gegenspieler; die Vorstellung, daß er den Anstoß zu dichterischer Arbeit aus schon vorliegendem, geformtem Material eines anderen beziehen könnte, ist unvollziehbar. Denn in ihm ist die Idee eines Werks, d. h. die innere Keimkraft aus gespanntem Willen, der nach Auswirkung drängt, das Primäre; die federnde Kraft der inneren Energie schleudert Gestalten und Worte hinaus, zu einer Wirklichkeit, deren Form durch keine Wirkungsvorstellung eines schon Fertigen beeinflußt werden könnte, ohne zu heillosen Widersprüchen zu führen. Hauptmann empfindet diesen Widerspruch nicht; weil die Dinge des Lebens, die in ihn fallen, nicht seinen Willen bis zur Unerträglichkeit spannen, so daß er die Entlastung im Werk vollziehen muß, sondern weil sie zu den aktiven Regionen seiner Seele nur so weit in Beziehung treten, daß sie von ihnen aufgenommen und so weit der Realität entkleidet und vom Gefühl durchleuchtet werden, um als bildende Materie eines künstlerischen Organismus nun in eine neue Wirklichkeit, deren Gesetze aber im wesentlichen sie bestimmen, wieder hinausgestellt werden zu können. Der Streitfall Hauptmann-Wedekind über das Friedensfest, den Wedekind in der Jungen Welt auf seine Weise erledigt hat, ist der fast notwendige Zusammenstoß zweier Menschen, die diese beiden verschiedenen Formen der menschlichen Stellung zur Welt und zur Kunst in reiner Ausprägung vertreten. Sie sind befreundet, beide jung, beide in ihren Anfängen. Wedekind erzählt dem Freunde Tatsachen aus seinem Leben, von Konflikten im Elternhaus, Familientragödien, von seinem eigenen Dasein als Pressechef bei Maggi und was dergleichen mehr ist. Hauptmann nimmt diese Schicksale in sich auf, formt sie leise um — oder besser, läßt sie in seiner Seele sich leise wandeln — und baut auf ihnen sein Friedensfest auf. Mit so ruhiger Benutzung des Tatsachen-

materials, daß Robert z. B. ebenfalls Reklamechef in einer großen Firma sein muß. Wedekind ist empört; das Erlebnis greift tief in ihn ein, er muß es ausgleichen, indem er nun seinerseits Hauptmanns Tat ihm gegenüber als Stoff benutzt. Aber während Hauptmann nur hinstellt, wandelt er um, von seinem Willen aus; seine innere Spannung verlangt Entlastung — er schafft sie sich, indem er seinen naturalistischen Dichter Meyer erfindet, der mit dem Notizbuch durch das Leben wandelt und an eben diesem Naturalismus als Dichter wie als Mensch Schiffbruch leidet. Das Realitätsmaterial wird grotesk bedeutsam umgebildet, um Ausgleich für die innere Willensspannung zu werden. Das Wort von der Kunst als Racheakt gegen das Leben bekommt hier leicht gewandelt eine Bestätigung. Der gleiche Vorgang wiederholt sich bei Wedekind in der Verwendung der Erlebnisse mit Albert Langen im Hidallah oder im Oaha, wozu man als Seitenstück wieder Hauptmanns sachliche Verwertung seiner Breslauer Schicksale im Collegen Crampton nehmen könnte.

*

Konsequenz einer solchen Veranlagung ist, daß ihr Träger mit dem Naturalismus, wenn auch nicht beginnen, so doch über ihn den Weg zu sich selber finden mußte. Vor den ersten naturalistischen Dichtungen Hauptmanns liegen allerhand andere Versuche, liegt das Epos vom Promethidenlos, im Stile Byrons, ein Tiberiusdrama und allerhand mehr. Sie mußten Versuche bleiben, weil nur die bewußte Einstellung auf die Passivität der Welt gegenüber, der Verzicht auf die Kunstreize und das sich selber Aussprechen für diese Seele die Reinigung bringen konnte, deren sie bedurfte, um ihr eigenes Wesen sich klären zu lassen. Es hatte seinen guten Sinn, daß Hauptmann, um zu seiner künstlerischen Form zu kommen, zunächst einmal alle Kunst zugunsten des Lebens in seinem Werk zurückstellen mußte. Denn was er von außen als Kunst übernahm, Byrons Verse oder Bürgersche Balladenformen, — das hatte mit ihm im Grunde nichts zu schaffen, blieb Fremdkörper in ihm und mußte wieder ausgestoßen werden, wenn das, was in ihm war, zu seinen Ausdrucksmöglichkeiten kommen sollte. Die Einstellung auf die Passivität der Welt gegenüber, das Aufnehmen und Verwerten reinen Wirklichkeitsmaterials bedeutete nur zur Hälfte Verzicht und Entsagung, weil in dieser Passivität

der Rezeption zugleich eine der stärksten Seelenkräfte Hauptmanns lag. Indem er sich auf sie verließ, Kunstrücksichten anderer Art ausschaltete und das Formale zunächst einmal vom Leben aus bestimmen ließ, kam er zugleich halb unbewußt wesentlichsten Fähigkeiten in sich entgegen. Er verzichtete nicht nur, er empfing auch. Indem er Erlebtes, Eindrücke junger Jahre, Gesehenes und Gehörtes, wie er glaubte, ohne Kunstrücksichten und ohne Umwandlung aus sich herausstellte, zu einem getreuen Abbild des Lebens, ließ er zum erstenmal jene Kraft in sich frei walten, die bis dahin unter der Rücksicht auf Formvorbilder kaum zur Auswirkung gekommen war: die Kraft nämlich, Material des Lebens, das rein passiv aufgenommen war, in sich ungewußt so zu wandeln, daß es, scheinbar Realität bleibend, unmerklich in jenen anderen geistigen Aggregatzustand überging, der es erst zum Material eines geistigen, eines Kunstgebildes machte. So widerspruchsvoll das klingen mag: diese Passivität der jungen Jahre war notwendig, um die künstlerische Aktivität, die eigentlich formende Energie im Innern, die Abstand schaffende, zu sich selber und zu Kräften kommen zu lassen. Der Mensch als Subjekt, als bewußtes Wollen, mußte ebenso ausgeschaltet werden, wie der Mensch als Objekt, als Thema seiner selbst, damit der dritte, der eigentlich Schöpferische, der immer zwischen den beiden im Dunkel bleibt und sie doch beide trägt, nährt und bestimmt, seinen Platz und seine Auswirkungsmöglichkeiten bekommen konnte. Denn er ist der Entscheidende, der die Träume bestimmt, und zwischen Sinnen und Hand allen Absichten und allem Willen zum Trotz die Wahrheit des Wesens einschaltet, die kein Schleier der Worte, mag er noch so klug gesponnen sein, verbergen kann. Hauptmanns Instinkt war stark genug, die Notwendigkeit zu spüren, diesen Dritten, Entscheidenden, eine Zeitlang ungehindert wachsen und wirken zu lassen; er ahnte, daß er nur so, nur auf diesem Wege, die Möglichkeit finden konnte, später zu dem Thema zu kommen, das ihn zuletzt doch mehr als alle saufenden Bauern und verkrachten Familien interessierte — nämlich zu sich selber.

Denn darüber darf man sich nicht täuschen: so sehr die naturalistische Form für Hauptmann zur Klärung der seelischen Ordnung notwendig war, so sehr sie dem inneren Kräfteverhältnis entsprach, — sie war zuletzt doch Mittel, nicht Zweck. Und zum Teil vielleicht auch Illusion. Der Glaube an den konsequentesten Naturalismus

als das Allheilmittel der Literatur entsprang vielleicht ein wenig der dunkeln Hoffnung, über ihn den Anschluß an den wirklichen Geist der Zeit, an den Logos des sinkenden Jahrhunderts, zu bekommen. Die geistige Situation des jungen Hauptmann war, gerade um ihrer Simplizität willen, schwierig und kompliziert. Zufallsbruchstücke von Wissen sind mehr Hemmnisse als Hilfsmittel, um über das zeitlich schon Erledigte bis dahin vorzubringen, wo das Geistige sich aus sich entwickelnd ins Bewußsein treten will. Er konnte nicht über die Eingebundenheit der Gefährten und seiner Umwelt in halb schon Erledigtes hinwegsehen, nahm Soziologie und Naturwissenschaft, die schon langsam hinter dem Werden des Neuen zurückzubleiben und abzusinken begannen, für der Weisheit letzten Schluß und suchte von ihnen aus eine wahrhaft zeitgemäße Kunstform zu schaffen — als Mittel, auf diesem Wege bis an die Grenzen des Geistes vorzustoßen. Was Strindberg ebenso vergeblich, weil ebenso unzeitgemäß in diesen letzten sinkenden Dezennien des reinen Glaubens an die Natur, mit Experimenten und naturwissenschaftlichen Studien erstrebte, suchte Hauptmann — vielleicht — in der Unterordnung seiner Seele unter ein exaktes Prinzip zu erreichen: nämlich an der Gottheit lebendigem Kleide mitzuwirken. Es ist wie ein Zugeständnis an die Zeit, aus gläubigem Gefühl heraus dargebracht — und zugleich doch vielleicht aus der halben Hoffnung, auf diese Weise über das Zeitbedingte hinaus vorzustoßen in das eigentlich Wesentliche. Es ist vielleicht im Verhältnis zur allgemeinen Geistigkeit unbewußt der gleiche Behelf und die gleiche Entsagung wie im Verhältnis zur persönlichen. Denn auch da ist der Naturalismus, so sehr er der passiven Grundstruktur dieser Seele entspricht, zuletzt nur Mittel, das niemals Zweck sein konnte, weil hinter diesem scheinbaren Wirklichkeitsfanatiker de facto, wie hinter jedem Dichter, ein Mensch, ein Ichbefangener saß, dem diese Welt immer nur Schatten und Spiel und niemals Wesen — und im tiefsten Grunde sogar nur Hintergrund für seine eigene innere Welt oder höchstens Partner im Gespräch mit sich selber sein konnte.

Die Form der frühen naturalistischen Dramen zeigt das sehr deutlich. Von außen betrachtet ist sie einfach genug. Irgendwo lebt ein in sich mehr oder weniger geschlossener Kreis von Menschen, in bestimmten Beziehungen gegliedert und geordnet, Familie Krause, Familie Scholz, die Vockerats. Dieses äußere Zustandsbild

wird mit den Mitteln des Naturalismus, zuweilen etwas pedantisch, zuweilen mit feiner Hellhörigkeit und Hellsichtigkeit für die die Zustände aufhellenden Reize des Lebens hingestellt; die Menschen stehen in Luft und Raum wie irgendwo in einem Daseinsausschnitt selber. In diese begrenzte Welt kommt nun von außen her irgend etwas Fremdes, ein Gast, ein Mensch aus anderen Bezirken des Lebens und des Fühlens, öffnet den bisher Beharrenden Ausblicke in dieses neue Land — und die Linien im Kreise verwirren sich. Die gewohnte Betrachtung ist nicht länger wahr, die gewohnten Gefühle sind nicht länger Werte, aus dem mehr oder weniger geruhigen Zustand erheben sich Kräfte, die teils mit dem Neuen gehen, teils sich dagegen auflehnen: und auf einmal ist die Ruhe des bisherigen Seins in ein Ringen und Kämpfen aufgescheuchter Energien verwandelt. Der Kampf fordert Opfer; irgend jemand, ein Mädchen, ein Mann bricht zusammen, weil er aus der Verwirrung keinen Ausweg sieht und im Alten nach dem Blick ins Freie nicht mehr leben kann; dann geht der Fremde, der das Schicksal war oder brachte, und die Unruhe ebbt ab; um die Lücke, die der Tod gerissen, sucht das Leben sich zu neuer Gewohnheit zusammenzuschließen.

Vor Sonnenaufgang, Friedensfest, Einsame Menschen haben diese Grundform bei allen sonstigen Verschiedenheiten gemein. Auch die Weber lassen sich im Grunde noch durchaus auf diese Formel bringen, sobald man Jäger und Bäcker als die Fremden nimmt. Man sieht das Undynamische; die Ereignisse entwickeln sich aus einem Tropfen, der in eine ruhende Welt fällt. Man sieht aber zugleich, daß der Naturalismus nicht Endziel, sondern nur Ausgang ist. Wäre er Ziel, so wäre das Ergebnis nur Bild, nicht Übergang in seelisches Kräftespiel. Er beherrscht die ersten, aber nicht mehr die letzten Akte. In denen greift Hauptmann nach seinem Recht, nachdem die Wirklichkeit das ihrige bekommen hat. Im Anfang bildet er mit Wirklichkeitselementen; im weiteren fängt er an zu reden. Versteckt und verhalten noch, weil ein Prinzip als Ideal über ihm steht, aber er spricht bereits. Die Passivität geht langsam in Aktivität über; die Außenwelt tritt zurück, und der Mensch ergreift das Wort. In der Liebesszene zwischen Loth und Helene, in den Gesprächen zwischen Wilhelm und den Buchners, Johannes Vockerat und Anna Mahr vergißt der junge Hauptmann seinen Glauben an die rettende Theorie

und an die Notwendigkeit der Beziehung auf die Umwelt — und redet aus sich heraus. In Szenen, um derentwillen die ganzen Werke überhaupt geschrieben zu sein scheinen — und in denen von Naturalismus keine Rede mehr ist, sondern eben von jenem gläubig gehöhten Daseinsgefühl, das im Grunde Quell und Ursache aller Dichtung ist. Stünde seine Möglichkeit nicht über der Produktion, sein Rausch voll Zukunft und Träumen ferner Möglichkeiten: kein Mensch begäbe sich ans Dichten. Um des Naturalismus willen schon ganz gewiß nicht. Selbst wenn er noch so jung und gläubig ist.

*

Aus diesen Voraussetzungen des Anfangs entwickelt sich, soweit man bei einer so wenig auf aktives Werden gestellten eleatischen Seele von Entwicklung sprechen kann, der allmähliche Weg der Hauptmannschen Form. Er geht nach zwei Seiten, gemäß den beiden aufgezeigten Bestandteilen des frühen Werks: nach der naturalistischen, indirekten, sachlichen und nach der persönlichen, direkten; man könnte auch sagen, nach der impressionistischen und nach der expressionistischen Seite. In den Webern wird der Naturalismus zuerst vom Gegenwärtigen, von der „contemporanéité", abgelöst und als Mittel einer Darstellung schon historischer Vorgänge benutzt; damit bekommt er bereits etwas Gelockerteres, von den Einzelheiten leicht Abgelöstes — das dann im Florian Geyer auf das rein Historische angewandt werden kann. Man fühlt deutlich, wie Hauptmann in der Arbeit immer mehr Herr der Mittel seines Stilprinzips wird, wie er die allzu enge Bindung an die Realität lockert und die Farben gewissermaßen in die Hand bekommt, ohne sie jeweils erst von den Dingen der Welt ablösen und ablesen zu müssen. Es ist nur folgerichtig, daß das Ergebnis dieser wachsenden Sicherheit ein paar rein naturalistische Komödien sind, Crampton und Biberpelz, Werke, in denen das Persönliche jetzt einmal nur indirekt, eben in der Komödienhaltung zur Welt zum Ausdruck kommt, d. h. aus einer Überlegenheit heraus. Die Sicherheit, die Erfolg und Gefühl gesteigerter Beherrschung eigenen Könnens gibt, ist so weit gesteigert, daß die persönliche Beteiligung an den Vorgängen bis auf ein Lächeln ganz gelöst werden kann; der Dichter nimmt sich in sich selbst

zurück, um die Welt rein für sich ihre wunderliche Skurrilität enthüllen zu lassen. Das Ergebnis freilich ist, daß das zurückgedrängte persönliche Sprechenwollen dann auf einmal desto stärker ausbricht — in der Versunkenen Glocke. Persönliche Schicksale, der Mißerfolg des Florian Geyer haben diese etwas prätendierte Überlegenheit gegenüber der Welt zerbrochen; das Schauspiel lächelnder Betrachtung der kleinen Bocksprünge der menschlichen Narrheit, die souveräne Haltung versinkt; das Bedürfnis nach ganz direktem Vonsichselberreden, nach Klage und Schrei und Bekenntnis siegt über alles andere und erzwingt sich Befriedigung. Mit dem wunderlichen Ergebnis, daß eben das Werk, in dem dies geschieht, Hauptmanns stärkster Erfolg trotz den Webern wird.

Die Gründe sind verschiedener Art. Was wirkte, war einmal das Verlassen der Wirklichkeit, das im Hannele bereits begann, das Eingehen in Märchenhaftes, das Spiel mit Symbolen und Sinnbildern und darunter das nur leicht verschleierte Bekenntnis eigener Kämpfe, Qualen, Seligkeiten und Sünden. Das Entscheidende aber war, daß diese Kämpfe, Qualen, Seligkeiten und Sünden sich im letzten Grunde auf einer Ebene abspielten, die dem Publikum unendlich vertraut, die im Grunde die seine war. Wenn man Vor Sonnenaufgang, Einsame Menschen, das Friedensfest einmal kritisch und aufmerksam liest, so spürt man hinter der Objektivität der neuen Form, hinter der Indirektheit der Gestaltung bisher unerhörter Dinge, hinter all dem prinzipiell Neuen trotz allem und allem eine sehr einfache Seele, die in ihren dichterischen Gründen, dem guten alten ewig Wirkenden, der herrlichen unvergänglichen Gartenlaube, unendlich nahe verbunden ist. Das soll keinerlei Vorwurf sein, im Gegenteil: nur eine Feststellung. Was der Begriff Gartenlaube sinnbildlich umschließt, ist noch immer ein sehr gutes Teil des Besten der Deutschen, nämlich ein Glaube an das Leben, der zugleich Hoffnung ist und in seinen besten Momenten fast Liebe wird — und all das nur ein bißchen zu sehr weiß. Die menschlichen Gefühle vor der Welt sind in diesem Bezirk nicht bis zur letzten Sachlichkeit entkleidet; es bleibt ein wenig Dekoration an ihnen hängen — und ein wenig Schauspiel und Geste. Sie werden nicht nur gefühlt, sondern im gleichen Moment als Gefühl erfaßt und gestreichelt; der Dichter ist ein ganz klein wenig immer selber Publikum vor seinem Werk und genießt sein eigenes Lachen und Weinen mit, teils in der Wirkung

auf sich selber, teils schon in der antizipierten auf das Publikum, in besonders komplizierten Fällen sogar auf eine vorgestellte Kritik. Aus diesem In-Beziehung-Bleiben zur Wirkung des eigenen Werks, aus dem sich das oben erörterte heimlich Schauspielerische ergibt, erwächst aber eben jenes Verbundenbleiben mit der Gesamtheit, das im letzten Grunde den Erfolg entscheidet. Der schicksalsmäßig reine Dichter geht nur in sein Gefühl vor der Welt ein und isoliert sich damit im Gestalten; er stellt die eine Welt aus sich heraus in die andere hinein, ohne jede heimliche Verbindung. Der andere kommt aus dieser Verbindung heraus überhaupt erst zur Produktion; nicht eigentlich nur aus dem Gefühl, sondern aus Gefühl vor dem Gefühl. Er lebt nicht nur in sich, sondern im Ganzen; er leidet nicht nur wie der andere, sondern empfindet Mitleid, er jubelt nicht nur aus sich heraus, sondern aus der Freude an der Freude der Welt, und aus seiner Freude daran, daß er diese Freude, dieses Mitleid zu fühlen vermag, wodurch er sich herausgehoben und bestätigt fühlt. Die äußere Verbundenheit der Menschen in der bürgerlichen Welt bekommt im Reich der Gartenlaube ihr inneres Gegenspiel; ohne Sachlichkeit, dafür mit jenem Zusatz von Märchenglauben, den die großen Kinder alle bis zum Ende mitschleppen, selbst wenn sie ihn aus unbewußter Rache gegen das Schicksal mit pessimistischen Weltsystemen oder zynischer Skepsis oder — Naturalismus zu verkleiden suchen.

Auf der sich ohne Zwischenschaltung gebenden Beziehung des Dichters zu diesen Regionen wuchs der Erfolg der Versunkenen Glocke. Sie war nicht einmal das erste Werk, in dem dieser Zug zutage trat; Kollege Crampton ist im Grunde genau so ein Märchen, von unwahrscheinlich guten Menschen und helfender Liebe mit dem alten beglückenden Märchenschluß aller Taugenichtsgeschichten: „Und es war alles, alles gut". Hier stand aber noch saufend, prahlend und torkelnd ein Stück abgerückter Wirklichkeit dazwischen und beschattete das Spiel der anderen. In der Versunkenen Glocke löste sich dieser Widerspruch; selbst die Buschgroßmutter sprach in Versen und die Geschichte von dem Meister, der in seinem Schaffen wie in seinem Leben das Höchste wollte und fiel, weil er trotz allem und allem ein Gewissen in sich hatte, das nicht tragfähig genug war: diese Geschichte war im Grunde so einfach und klar, ein gutbürgerliches Problem, daß sie, zumal in ihrer Märchenform ohne weiteres aufgefaßt werden mußte.

Man hat dieses Drama, vielleicht gerade um seines Erfolges willen scharf verneint. Mit Unrecht. Es war an dieser Stelle des Weges notwendig — und es ist in seiner inneren Einfachheit eines der aufrichtigsten Bekenntnisse Gerhart Hauptmanns. Seine Seele brauchte, aus menschlichen wie aus künstlerischen Gründen, diese Entlastung. Das Stilprinzip des Naturalismus, das seiner passiven Haltung zum Dasein entsprach, war zuletzt das Korrelat nur einer Seite seines Wesens, blieb, konsequent angewandt, teilweise Selbstvergewaltigung. Hinter der sogenannten Objektivität, die nach saufenden Bauern, pathologischen Vätern, Geburtswehen und Hundebraten griff, saß in diesem Dichter eine ganz einfache Sehnsucht nach Schönheit, Liebe, Glück, saß ein Stück aufrichtiger Romantik im positiven bürgerlichen Sinne, das sein Recht verlangte. Sie hatte sich bisher da, dort, in einem Lied, in einer kurzen Liebesszene, gewissermaßen in unbewachten Momenten, Befreiung suchen müssen. Das ging, solange das Leben konfliktslos, gleichmäßig steigend und ohne Knoten verlief. In dem Augenblick, wo Verwirrungen einsetzten, ging es nicht mehr. Da verlangte dieses einfache, kunstfreie menschliche Teil im Dichter nach Entlastung und schuf sie sich. In der Versunkenen Glocke wurde Hauptmanns Seele zum ersten Male aus sich selber aktiv, strömte aus, was sie bewegt und gequält hatte, ohne Zwischenschaltung von Kunstrücksichten. Das Leben selbst hatte hier in ihm gewirkt, kein Buch, keine Kunstbedenken, keine Erzählung Fremder; so strömte im Rausch der Verse mehr von seiner Seele dahin als bisher. Und die Hörer empfanden das und jubelten, um so mehr, als dieses Hinströmen sich in einer ganz einfachen übersichtlichen, vom Hergebrachten kaum noch unterschiedenen Form vollzog. Das Entscheidende war das Gefühl, das sich befreite; Klage, Sehnsucht, neue Liebe, die mit dem Gebundensein an alte Liebe ringt, Glaube und Zweifel, Jubel und Tränen, und am Ende ein we h mütiges Versinken in halbem Entsagen, halbem Erkennen, das ein Ende aber keine Lösung ist.

Man hat von diesem Märchenspiel oft das harte Wort Kitsch gebraucht. Mit Recht — aber man übersah, daß die Dinge, die man mit diesem Wort bezeichnet, vom Standpunkt einer begrifflich reinen Definition des Künstlerischen vielleicht verneinbar — vom Standpunkt des Lebens und des Lebendigen aber durchaus zu bejahen sind. Es hat seinen guten Grund, daß all die Werke, denen

man mit Recht diesen Ehrentitel gibt, in den Massen ewig leben. Denn die Menge hat ein sehr sicheres Gefühl; sie empfindet die Aufrichtigkeit in dem, was der Kunstverstand falsche Töne nennt. Sie spürt, daß diese von der Kunst aus vielleicht falschen Töne, vom Leben aus irgendwie richtig sind. Daß hier eine Seele aufrichtig wird, den Mut bekommt, trotz Kunstrücksichten Gefühltes zu bekennen, das vom Standpunkt der reinen Kunst aus falsch und nie mit ihr vereinbar, das aber darum doch sehr lebendig und wirklich ist. Wie der Masse eigenes Fühlen. Die empfindet das Verwandte in dem rauschhaften Hinströmen des Unklaren, Sehnsüchtigen, halb Gewollten, empfindet es ebenso rauschhaft sentimental als Bestätigung und Mehrung des eigenen Besitzes an solchen Rauschmöglichkeiten, die für sie die eigentlichen Höhepunkte des Daseins bleiben — und jubelt. Sie bejaht nicht Kunst-, sie bejaht Lebensreize, weil sie die aufzufassen vermag, während die anderen für sie sekundär bleiben. Und sie hat recht damit. Lebendiges wie diese Vorgänge bedürfen keiner Legitimation.

*

Mit der Versunkenen Glocke hatte Hauptmann den inneren Ausgleich geschaffen, mit dem er seine Seele ganz in seine Hand bekam. Die Bindung an den naturalistischen Glauben war mit diesem Durchbruch der Romantik — nicht im Äußeren, sondern im Inneren — gesprengt; er hatte ihn jetzt als Mittel in der Hand, dem nicht mehr er, sondern das ihm gehorchen mußte. Er konnte jetzt sein Reich nach beiden Seiten ausweiten — ins Reale wie ins Seelische — und konnte beides stärker als bisher ineinander verweben. Sein eigenes Gefühl, einmal ganz erlöst, teilte sich jetzt, ohne Rücksicht auf prinzipiell Dagegenstehendes, stärker dem Ganzen mit, auch wo wieder irgendein Stück Wirklichkeit Thema und Materie der Gestaltung wurde. Es entsteht der Fuhrmann Henschel, die Rose Bernd, in die dieses über das Ganze gebreitete gelöste Gefühl jetzt reicher eingeht, als es das vordem vermochte. Nicht mehr ein Zustandsbild wird gegeben, sondern ein Menschenbild, aber nicht mehr wie im Crampton als eine Art objektiver Charakterskizze, sondern aus offenem Gefühl, von innen heraus. Der Fuhrmann Henschel ist das Musterbeispiel dieser dumpfen Helden — und zugleich das feinste Dokument für den Wandel, den die

Weltbetrachtung des jungen Gerhart Hauptmann in diesen zehn Jahren erlebt hat.

Hauptmanns Verhältnis zum Leben steht in seinen Anfängen im Zeichen des Determinismus, teils zeitbedingt, teils aus innerer Kraftverteilung; Menschen einer passiven Beziehung zum Dasein werden immer dem Willen mißtrauen und sich dem Schicksal überlassen. Hauptmann glaubt an die Vererbung, polemisiert (im Friedensfest) gegen den freien Willen — und kommt zugleich auf Grund der Herrnhuter Einflüsse in seiner Jugend von ethischer Wertung des Lebens nach dem Schema Schuld und Sühne, das im Grunde mit einem Schicksalsglauben schwer vereinbar ist, nicht frei. Beide Betrachtungsweisen werden zunächst von außen an Menschen und Ereignisse herangetragen; als Prinzipien, nicht als nachträgliche Umschreibungen gefühlten Lebens. Im Glockengießer Heinrich wird beides, Schuld und Schicksal, Erlebnis; der Versuch, über die eingeborene Ethik hinauszukommen und die Tat als Schicksal zu nehmen, mißlingt; die Glocke läutet den Willen zur Freiheit zu Grabe. Aus zeitbedingter halber Wissenschaftlichkeit wird ein Stück Leben, und die beiden Betrachtungsformen menschlichen Handelns und Leidens verschmelzen ineinander. Das Ergebnis ist die Gestalt des Henschel-Wilhelm, der schicksalsmäßig schuldig wird und unschuldig sühnt, ein Stück dumpfer Güte, die sich verstrickt, und am Ende bereitwillig rein aus dem Gefühl heraus Geschehen für Tat nimmt, und mit seinem Leben dafür einsteht. Der Wandel der äußeren Form des Dramas, die Konzentration auf einen Menschen als Mittelpunkt, gegenüber der bildhaften Milieuvielheit der Anfänge, ist die äußere Darstellung des inneren Wandlungsprozesses. Ein Seitenstück dazu ist die Rose Bernd — während in den Ratten beide Formen, die alte und die neue, verschmelzen, über einem zugleich opaken und durchsichtigen Zustandsbild ein Menschenbild, das Schicksal der Frau John und ihrer Muttersehnsucht erwächst. Auch Michael Kramer gehört, trotz manchem, was ihn mit dem Stil der frühen Zeit enger verknüpft, in diese Reihe.

Auf der anderen Seite folgen dem Märchenspiel die Dramen, die nun abgelöst von Mit- und Umwelt zeitlos wie ihr Ausgangspunkt Seelisches, einen Zustand oder ein Geschehen an menschlichen Vorgängen gestalten oder ausdrücken wollen. Der Arme Heinrich eröffnet diese Reihe; Pippa und Kaiser Karls Geisel fügen sich an,

in etwas weiterem Abstand Griselda. Der Umweg über die Objektivität ist hier verkürzt; das Entscheidende, zur Auswirkung Drängende, ist das innere Faktum, das sich in Legende, Märchen, Sage ein leichteres Gewand sucht. Das Persönliche steht hier voran; der Dichter birgt sich nicht mehr hinter Menschen und Schicksalen, sondern spricht aus Menschen und Schicksalen. Der innere Rhythmus der dramatischen Form bleibt freilich der gleiche undynamische, nicht in Handlung, sondern in Feststellungen sich entwickelnd: Erkenntnisse sind entscheidender als Taten. Die Grundstruktur der Seele läßt sich nicht ändern; sie kommt aber hier auf dem direkten Wege zu stärkerer Sichtbarkeit als vordem auf dem indirekten. Die späten Dichtungen vom Bogen des Odysseus bis zu Indipohdi bringen dann so etwas wie einen Ausgleich und eine Synthese der beiden Tendenzen: sie gehen wie die Märchen der Seele von einem inneren Vorgang aus — aber dieser Vorgang ist nicht mehr auf den lebendigen, persönlichen Schichten der Seele gewachsen, sondern auf den abgerückten der Erkenntnis. Was sie durchleuchtet ist nicht mehr reines Gefühl, das am Sinnbild geläutert und geklärt werden soll, sondern Einsicht, vielleicht sehr weise, auch empfundene, aber immerhin nur Einsicht. Wie das äußere Geschehen aus der unmittelbaren naturalistisch nahen Beziehung auf die Wirklichkeit in irgendein fernes Reich einer halben Märchenwirklichkeit verlegt ist, so auch das innere, aus der qualvoll beseligenden Unmittelbarkeit des eigenen, persönlichsten Lebens in die beruhigten Regionen allgemein verbindlicher Folgerungen aus der Summe der langsam versinkenden Unmittelbarkeiten des Lebens. Auf dem Weg über die Seele versucht Hauptmann noch einmal dem Geist nahe zu kommen, ohne zu sehen, daß seine Beziehung zu ihm sich nur auf anderem, indirektem Wege ergeben konnte.

Naturalismus und menschliche Komödien

Die eigentlich naturalistische Phase, über der das ganze Werk Gerhart Hauptmanns aufwächst, umfaßt drei Schauspiele, drei Komödien. Sie beginnt tragisch, um, sobald die Hand sicherer, die Beherrschung der Mittel und Möglichkeiten souveräner und der eigne Abstand von der Welt etwas größer geworden ist, in den Versuch einer leichteren, spielenderen Betrachtung von Welt und Menschen überzugehen.

Ganz reiner und zum mindesten im Glauben theoretisch fundierter Naturalismus ist eigentlich nur das erste Drama, Vor Sonnenaufgang, dem Hauptmann seine Entdeckung durch Theodor Fontane verdankte. Für die Kenntnis der inneren Situation, von der Hauptmann ausging, ist eine eingehende Lektüre dieser fünf Akte noch heute fast unerläßlich; sein Besitz und sein Mangel, sein Wollen und sein Schicksal wird in diesem sozialen Drama trotz aller konsequent indirekten Gestaltung, trotz allem Sich-Verbergen des Dichters hinter seinen Menschen so deutlich sichtbar, wie er es später, da der Strom des Entstehens weniger ruckweise fließt als hier, kaum noch ein zweites Mal wird.

Das Drama spielt in Hauptmanns Jugendwelt, in Schlesien. Unter den Feldern der Bauern hat man Kohle gefunden; die glücklichen Besitzer sind unvermutet steinreiche Leute geworden — und in ganz kurzer Zeit infolgedessen total verkommen und degeneriert. Sie saufen Tag und Nacht, kommen aus dem Wirthaus gar nicht mehr heraus; die Weiber sind aus Rand und Band, nehmen sich, wen sie wollen, behängen sich mit Schmuck und Brillanten, ohne richtig deutsch sprechen zu können, und saufen ebenfalls.

In diese Welt kommt Alfred Loth, Sozialist, Schriftsteller, Nationalökonom — und zunächst wahrscheinlich auch Hauptmanns heimliches Ideal, zum wenigsten der Träger seiner Ideen. Denn ursprünglich sollte wie Adalbert von Hanstein erzählt, das Stück als Titel seinen Namen führen, was zum mindesten etwas skeptisch

gegen die Sachlichkeit der naturalistisch objektiven Gestaltung auch dieser Zentralfigur stimmt. Loth will Studien über die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Arbeiter in diesen Kohlengegenden machen. Er trifft zufällig auf einen Jugendfreund, den Ingenieur Hoffmann, der dort als Schwiegersohn des reichen Bauern Krause die Konjunktur nutzend haust, wird von ihm freundlich aufgenommen und erlebt nun Milieu. Die aufgedonnerte Schwiegermutter Hoffmanns, die sich mit ihrem Reichtum bläht, den blöden Neffen, der ihr Galan ist, und dem sie die jüngste Stieftochter verkuppeln will — und eben diese Tochter Helene selbst. Mitten in der peinlich grauenvollen Umwelt steht ein Stückchen heller, sauberer Menschlichkeit; das Mädchen ist auf Wunsch ihrer toten Mutter in Herrnhut erzogen worden und so von dem Sumpf unberührt geblieben. In Loth tritt ihr der erste Mensch entgegen, der anders ist als die Männer, die sie kennt, der bei aller Pedanterie und nur prinzipiellen Anständigkeit eine Ahnung der anderen Welt in ihr aufsteigen läßt — und es kommt, wie es kommen muß: sie verliebt sich in ihn, bekennt selbst, da er theoretisch die Verpflichtung der Frau auch dazu verficht, mutig ihre Liebe und verlobt sich mit ihm. Gerettet scheint das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen; da bekommt Alfred Loth durch einen zweiten Jugendbekannten, der dort als Arzt gestrandet ist, einen Einblick in die wirklichen Familienverhältnisse. Er erfährt, daß der Vater Helenens ein vollendeter Säufer ist, der im Rausch selbst nach der eigenen Tochter greift: erfährt, daß Helenens Schwester, Hoffmanns Gattin, durch Vererbung ebenfalls dem Alkohol verfallen ist, ja daß sie das Laster so konsequent weitergegeben hat, daß schon ihr dreijähriger Erstgeborener fast nur von Fusel lebte und daran zugrunde gegangen ist. Aus solch einer Familie stammt Helene, sie, die Loth zur Mutter seiner Kinder machen will — er, der eingeschworene Vererbungsgläubige. Ein kurzer Kampf ergibt sich; dann siegt die allein selig machende Theorie. Loth schreibt Helene einen kurzen Abschiedsbrief und verläßt das Haus: „Unübersteiglich — niemals wieder". Während ihre Schwester, Hoffmanns Frau, in Geburtswehen liegt, und ihr Wimmern das ganze Haus erfüllt, bis sie ein totgeborenes Kind zur Welt gebracht hat, findet Helene den Brief; ihre letzte Hoffnung bricht zusammen — sie packt einen Hirschfänger und macht ein Ende, während von draußen das rülpsende Lallen des betrunkenen Bauern ertönt:

„Biin iich nee a hibscher Mann? Hoa iich nee a poar hibsche Tächter?"

In diesen Umrissen wird das Wesentliche des Dramas trotz aller Zusammendrängung sichtbar: der Konflikt, soweit man von einem solchen sprechen kann, entsteht nicht aus der Spannung menschlicher Trieb- und Willenskräfte gegeneinander, sondern aus einer zufälligen Konstellation, die das Geschehen vorwärts schiebt. Ein Fremder kommt, Gefühle ballen sich zusammen; ihrer ruhigen Austragung stellen sich Hemmnisse in den Weg — die Katastrophe tritt ein, und ein Mensch bleibt auf der Strecke. Schuld? Hauptmann würde sie kaum anerkannt haben; nicht einmal Opfer würde er Helene nennen, höchstens eines des Schicksals. — Zugleich aber wird die Zweischichtigkeit der Tragödie und damit die ihres Dichters deutlich: denn dieser ganze Untergang Helenens ist im Grunde nur rein äußerlich abhängig von dem Milieu, das den Naturalismus des Werkes bedingt. Ganz der gleiche innere Widerstreit zwischen Gefühl und nennen wir es einmal Weltanschauung wäre austragbar in einem menschlich vollkommen anständigen, gut bürgerlichen Milieu, sobald man nur statt des Alkoholismus Schwindsucht oder Lues oder irgendeine ähnliche Generationsplage nimmt. Der Naturalismus ist das Mittel der Untermalung; das eigentlich Dramatische wächst über ihm, unabhängig von ihm und dem, was er darstellt. Ja — es hat im Grunde gar nichts mit ihm zu tun; die Dialoge und Liebesszenen zwischen Loth und Helene, die das eigentliche Geschehen enthalten, könnten trotz aller sozialistischen Beimischungen durchaus in einem Werke älteren Stils Platz finden, und die ganze Mädchengestalt ebenfalls. In der Zeichnung dieses jungen Menschenkindes und seines Geschicks erholt sich Hauptmann gewissermaßen von der Askese, zu der ihn die andere Hälfte seines Wesens, der gläubige Naturalist und Soziologe, verpflichtet. Die innere Zweiheit Hauptmanns, die Diskrepanz zwischen bewußtem und unbewußtem Wollen, enthüllt sich hier mit einer fast naiven Deutlichkeit.

Was aus dem Umriß des Inhalts nicht hervorgeht, ist die Pedanterie, in der dies bewußte Wollen des Dichters sich auswirkt. Dazu müßte man schon ein Stück Dialog mit abdrucken, etwa das Morgengespräch zwischen Loth und Helene, einiges aus den Unterhaltungen zwischen Loth und Hoffmann und als Ergänzung dazu eine oder die andere Szene der naturalistischen

Zustandsmalerei. Denn auch dieser bewußte Wille Hauptmanns, der Wille zur Contemporanéité, äußert sich in zwei Formen: in der absichtlich ungeschminkten Gestaltung des als wirklich Präsumierten, das immer die Pflicht zur Häßlichkeit hat — und in der Erörterung zeitgenössischer Ideale ethischer, naturwissenschaftlicher, sozialer Art. Bauer Krause darf nicht nur saufen, er muß auch rülpsen; ja, er muß sich sogar unzüchtig an seiner eigenen Tochter vergreifen. Seine Frau hält es nicht nur mit dem Neffen und Zukünftigen der Stieftochter, sie treibt die Mägde, die sich vergessen, mit wütenden Schimpfworten vom Hof, schlägt Helene ins Gesicht, hält sich aber eine Gesellschafterin. Hoffmanns alkoholisches Familienelend mit dem Sohn, der als dreijähriger sich bereits zu Tode säuft, ist schon berichtet; daß er nebenbei ebenfalls darauf wartet, daß Helene seine Beute wird, versteht sich eigentlich von selbst. Alles ist bis an die Grenze vorgetrieben, wo die Scheußlichkeit um ein Haar ins Komische umschlägt. Daß sie es nicht tut, bewirkt nur der Zug, der wohl vor allen anderen Theodor Fontanes Vorliebe für das Stück bestimmt hat: die Abwesenheit jeglichen Pathos' der Worte und der naive Glaube an die unerschütterliche Richtigkeit der Theorien, von denen es ausgeht. Der sie entwickelt, ist zumeist Alfred Loth; einiges wenige hat auch Dr. Schimmelpfennig, der Arzt, abbekommen. Der ganze Wissensaberglaube der Zeit hat in ihm Gestalt gewonnen, die naive Überheblichkeit einer für uns schon unfaßbaren Epoche, die sich einbildete, zum ersten Male die allein richtige Weltbetrachtung in die Hände bekommen zu haben und damit die Möglichkeit, das Leben endlich einmal „richtig" zu machen. Loth trägt den ganzen Glauben des jungen Hauptmann selber — mit all jener Übersteigerung, die das Autodidaktentum mit sich bringt. Er redet Sozialismus, redet Temperenz, redet Darwinismus — und glaubt alles sogar. Wie Hauptmann selber.

Man soll mit jungen Dichtern niemals um ihrer Pedanterie willen rechten. Es gibt nichts Unfreieres als die Briefe des jungen Kleist an seine Braut, in denen er schulmeisterlich didaktisch sie zu bilden und zu belehren versucht — und doch hat er später das Käthchen und die Penthisilea geschrieben! Was bei Hauptmann entwaffnet, ist einmal die naive Gläubigkeit, mit der alles vorgetragen wird, sodann das ebenso naive Nebeneinander eben dieser theoretischen Exkurse mit einem Dialog, aus dem zuweilen die

ganze Jugendlichkeit des Verfassers, seine ganze heimliche Romantik und antinaturalistische, antiwissenschaftliche Bindung an die überwunden geglaubte traditionelle Poesie des Lebens aufsteigt. Die Unterhaltung zwischen Loth und Schimmelpfennig über Frauen und Frauenfrage mit dem herrlich jungen Wissend- und Überlegentun und dem ebenso jungen Ausbruch eines Glaubens an die Liebe, die von dieser Welt ist, eingerahmt von dem Gewimmer der Wöchnerin und dem Rülpsen des Vaters Krause kann man heute nicht mehr ohne sympathische Heiterkeit lesen. Dieselbe Romantik bricht dann, nun doch als Pathetik des Geschehens, wenn auch nicht der Rede, am Schlusse durch; man erlebt förmlich die Ekstase mit, in der der junge Autor die Bühnenweisungen der letzten Seite schrieb: wenn die Magd Miele kommt, die tote Helene findet, mit allen Zeichen eines wahnsinnigen Schrecks sich zwei-, dreimal um sich selber dreht, schreiend durch die Mitteltüre davonjagt; bis ihr Schreien in der Ferne verhallt. Man muß überhaupt die Bühnenweisungen dieses Dramas sehr genau lesen, sie sagen über Hauptmanns menschliche wie dichterische Art sehr viel mehr aus als sie beabsichtigen. Von der Poesie des Sommermorgens angefangen bis zu den kurzen Zwischenbemerkungen im Dialog enthüllen sie die bildhafte Grundanlage des Ganzen wie die Schwierigkeiten, die der junge Dichter noch hat, das, was er sagen will, zwanglos im Dialog unterzubringen. Man sieht deutlich, wie vor diesem Drama bereits epische Formversuche (Bahnwärter Thiel, der Apostel) liegen; der direkte Stil des Erzählens durchbricht, wo er es nur vermag, den indirekten der dramatischen Gestaltung.

Das Positive, was trotz dieser Einwände bleibt, ist einmal die Konsequenz, mit der aus einem hier wissenschaftlich gewendeten Glaubensrausch dieses soziale Drama trotz einer im Grunde anders gerichteten dichterischen Grundanlage durchgehalten ist — und da und dort ein paar Einzelzüge, Anmerkungen, aus denen halb unbewußt doch Gerhart Hauptmann selber spricht. Man horcht auf, wenn der Werther ein dummes Buch, ein Buch für Schwächlinge, wenn Ibsen und Zola keine Dichter, sondern notwendige Übel genannt werden, die Medizin bieten. Man vermißt ein Wort über Tolstoj, dessen Macht der Finsternis unsichtbar als Vorbild über diesen fünf Akten schwebt — und freut sich der Anmerkung über Felix Dahn, dessen Kampf um Rom einem vernünftigen Zweck dient: „Es malt die Menschen nicht, wie sie sind, sondern

wie sie einmal werden sollen. Es wirkt vorbildlich." Hier hat Hauptmann, ganz gleich, ob der Satz auf Dahn zutrifft oder nicht, eine Formel für den Sinn der Dichtung überhaupt gefunden, den wir heute nach einem Menschenalter noch durchaus unterschreiben. Selbst auf die Gefahr hin, daß von Hauptmanns eigenem Werk nur ein Teil in die so umschriebene Kategorie eingeht.

Ebenfalls auf der positiven Seite zu buchen ist auch die unbewußte Kraft, die über Pedanterie und Romantik, Naturalismus und Jugendlichkeit die Gestalten der Menschen trotz aller Konvention, die noch in ihnen ist, von vorneherein dreidimensional, umgeben von ihrem besonderen Raum, ihrer besonderen Luft hinstellt. Die Krauses haben ebenso ihre bestimmte, nur ihnen gehörige Existenz in Raum und Atmosphäre wie Hoffmann, der nur halb in ihre Welt hineingehört, die seinige — und Loth trägt förmlich sichtbar das Raumbild der Berliner Buden um sich, in deren Diskussionen und Gesprächen er entstanden ist. Hauptmann arbeitet bewußt mit rein empirischem Material; zuweilen denkt man fast, daß er wirklich mit dem Notizbuch in der Hand durchs Leben gegangen ist, wie Wedekind boshaft behauptet. Diese atmosphärische Wirkung seiner Menschen aber entsteht rein aus dem, was die Seele ganz unkontrolliert und unbeobachtet zu den Taten des erleuchteten Lebens hinzutut; hier wirkt wieder der Dritte, von dem oben die Rede war. Ergebnis dieser Gabe aber ist, daß dieses Jugenddrama zum Teil freilich gerade auf Grund seiner Schwächen heute schon wie ein historisches Drama wirkt. Die Zeit, in der es entstand, ist gerade um der Dumpfheit willen, mit der Hauptmann sie erlebte, aus der Gläubigkeit, mit der er diese Dumpfheit für Erkannt- und geistig Ergriffen-haben nahm, mit ihren Menschen und ihren Problemen, wenn auch ein bißchen verschieft und verschoben, zu einem Bilde von merkwürdiger Anschaulichkeit zusammengewachsen. Man erlebt nicht ihre geistige Niveaufläche, nicht das, was die wirklich geistigen Menschen jener Jahre sahen; man erlebt aber noch einmal das Zeitgefühl der Suchenden unter dieser Oberfläche. Man erlebt nicht das Wollen der Zeit, wohl aber die Situation der Menschen in ihr; nicht ihren Kampf, aber ihr Bild — so sehr, daß man zum Exempel Helene Krause nie anders als mit Schinkenärmeln nach damaliger Mode sich vorstellen kann. Der Dichter der späteren absichtlichen und unabsichtlichen historischen Dramen kündigt sich hier bereits deutlich an.

Ein Jahr später, 1890, erscheint das Friedensfest, eine Familienkatastrophe, dem Dichter Theodor Fontane gewidmet. Der Fortschritt ist unverkennbar. Statt fünf Akten genügen drei; die Zweischichtigkeit: hie Naturalismus, hie helle Welt, ist für den Konflikt ausgewertet, indem das Ganze ein Ringen des naturalistischen Familiensumpfs der Scholzens mit den beiden Buchnerfrauen um die Seele Wilhelms wird. Helene Krause mußte noch passiv untergehen; Mutter Buchner und Ida dürfen schon um eine Seele mit Familiengespenstern und altem Druck von Schuld und Sühne raufen. Dies ist gegenüber dem sozialen Drama etwas Neues und Gutes; dafür müssen sie aber diesen Kampf mit den Geistern der Vergangenheit mehr als mit der Gegenwart aufnehmen. Für Alfred Loth war Ibsen noch Medizin; für den Dichter dieses Dramas ist er Vorbild geworden. Alfred Loth sieht nur nach vorwärts und kennt eigentlich so wenig eine Vorgeschichte wie das Drama; hier lebt man wie bei Ibsen nach rückwärts, gebunden an Vergangenheiten, die heimlich schwärend fortwirken und immer neue Opfer fordern. Ging es dort um den Glauben der Zeit an sich selber, so hier fast um den Unglauben, um die Nerven. Soziologie und Arbeiterfrage sind versunken; der Naturalismus der äußeren Wirklichkeit ist abgelöst von dem der inneren. Nicht mehr Unzucht und Alkohol geben das Thema, sondern Neurasthenie und Verfolgungswahn; der Naturalismus ist psychologisch geworden. Er gebärdet sich auf dem neuen Gebiet genau so „konsequent" wie auf dem alten; Psychologie ist erst dann echt, wenn sie eklig ist. Was nur halbwegs durch das Verhalten der Gegenpartei paralysiert wird.

Den psychologischen Untergrund gibt hier auf bürgerlicher Ebene die Familie Scholz. Der Mann ist Arzt, weit gereist, hat eine einfache Frau geheiratet, drei Kinder, eine Tochter, zwei Söhne, Wilhelm und Robert, in die Welt gesetzt. Die Atmosphäre in der Familie ist scheußlich gewesen — ständiger Zank, Raufen aller gegen alle, typische Form des berühmten Familienhasses. Die Eltern stehen gegeneinander und gegen die Kinder, die Kinder gegen sich und gegen die Eltern. Zwischen barbarischer Strenge und Verlotterung aufgewachsen, brennen die Söhne schließlich durch: der jüngere, Wilhelm, wird Musiker, kehrt einmal heim, bringt einen Freund mit, der mit der Mutter vierhändig spielt — und muß erleben, daß der eigene Vater die Mutter vor den Be-

dienten einer unerlaubten Beziehung zu dem Freunde beschuldigt. Ergebnis: er nimmt den Alten am Kragen und ohrfeigt ihn.

Auf dieser Vorgeschichte baut das Drama auf. Vater und Sohn sind gleich nach dieser Affäre aus dem Haus gegangen; nur die drei anderen sind geblieben. Wilhelm hat sich nach harten Jahren verlobt und ist nun mit seiner Braut und Schwiegermutter zu Weihnachten in das väterliche Haus zurückgekehrt. Die Atmosphäre ist im Grunde noch dieselbe: die mißvergnügte, nervöse, aufgeregte, ewig deprimierte und zugleich empfindliche Mutter, die zänkisch altjüngferliche, fahrig eingebildete, neidische Tochter, der ältere Bruder, zynisch und gleichgültig, Schauspieler der Abgebrühtheit, hinter der dieselben kleinen Instinkte sitzen wie bei den andern. Das Familienfest hat Wilhelms Schwiegermutter, Frau Buchner, inszeniert; ihre helle, lebensfreudige Art glaubt, daß mit gutem Willen alles möglich ist. Sie hat Wilhelm dazu gebracht, heimzukehren, obwohl das Gespenst seiner Tat gegen den Vater dort noch auf ihn lauert. Er kommt — und trifft nun am Weihnachtsabend nicht nur auf Mutter und Geschwister, sondern auch auf den Vater, der, inzwischen leicht verfolgungswahnsinnig geworden, ebenfalls heimgekehrt ist. Zuerst ist die Verstörtheit groß; dann gelingt es der menschlichen Wärme der beiden fremden Frauen, die bösen Geister zu bannen und eine Versöhnung herbeizuführen. Wilhelm demütigt sich vor dem Alten, der ihn freundlich aufnimmt; einen Augenblick scheint das Gute zu siegen. Da beschwört ein Zufallswort, ein Lachen die feindlichen Kräfte wieder herauf; eine allgemeine Rauferei hebt an, der Alte wird verfolgungswahnsinnig — das Gegenteil von dem, was die Buchners gewollt haben, ist erreicht.

Diese Ereignisse bringen Wilhelm noch einmal zum Bewußtsein, wo er eigentlich herstammt, was für eine Last von Vererbung auf ihm liegt. Er will seine Braut aufgeben, sich von ihr trennen, weil er's nicht verantworten kann; aber sie will nicht. Sie hat den Glauben an das Kommende, nicht die Angst vor dem Gewesenen — und sie siegt. Vater Scholz stirbt — die beiden aber können jetzt, trotz aller Anmerkungen Bruder Roberts, Hand in Hand an die Bahre des Toten treten.

Dieser Schluß scheint mir das menschlich Feinste und über das Erstlingsdrama am weitesten Hinausgetriebene zu sein. Alfred Loth glaubte so fest an die Vererbung und an die Gültigkeit und Wichtigkeit seiner ethischen Prinzipien, daß er einen geliebten

Menschen darum fallen ließ. Ida Buchner hustet auf alle Vererbung und alle Schatten der Vergangenheit. Sie weiß nur, daß sie Wilhelm liebt, und daß sie die Zukunft will, seine, ihrer beider Zukunft. Sie hat den Glauben trotz allem und allem — und siegt. Sie hat den Mut, das Gefühl und die Verbundenheit mit dem Leben, die der Theoretiker Loth nicht hatte; sie läßt den Geliebten nicht fallen, trotz Ohrfeigen und Verfolgungswahn und Familienzank (obwohl sie ein gutes Recht dazu hätte). Es ist ein feiner Zug im Bilde Gerhart Hauptmanns, daß er eine Frau diese Rolle zuerst spielen, eine Frau diese schöne Bejahung des Lebens vollbringen läßt. Sie wird ihm ja hier nicht mehr ganz so schwer wie in dem ersten Drama, weil er trotz allem Determinismus doch selbst nicht mehr so recht an die Vererbung glaubt; das Verdienst bleibt trotzdem bestehen.

Die übrigen Vorzüge des Werks, die straffere Konzentration, das Streben nach einer wirklich dramatischen Steigerung, das so weit geht, daß Hauptmann sogar trotz des vorgeschichtlichen Knotens auch ein Endziel hinter das Ganze zu werfen versucht: diese Vorzüge werden schon aus dem Umriß des Inhalts sichtbar. Und in Andeutungen auch das immer noch sehr Junge, das es in seiner Gesamthaltung hat. Es ist zuletzt ebenso in schwarz-weiß gehalten wie das erste Drama; der Naturalismus des Psychologischen ist im letzten Grunde nur Prinzip, nicht immer Verhältnis zur Welt, Einstellung und damit am Ende Schauspiel, nicht Natur. Die sogenannte seelische Wirklichkeit ist genau so nach der Seite des Peinlichen übertrieben, wie vorher die reale. Wir können es in diesem Fall etwas nachprüfen — an Wedekinds entrüstetem Protest in der Jungen Welt. Hauptmann hatte wie gesagt Erzählungen Wedekinds aus seiner Jugend und seinem Elternhaus ziemlich wörtlich verwertet (der Bruder Robert hat sogar äußerlich einiges von Frank selber bekommen). Wedekind bemerkte dazu: „Wenn sich der Realist noch wenigstens an die Realität gehalten hätte! Aber die war ihm nicht realistisch genug. Da mußte ein Vater her, den kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde, eine Mutter, die kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde — und meine geschiedene Frau — sie war ein Kind ihres Standes, und ich habe sie jedenfalls auch viel zu pedantisch behandelt. Aber das Geschöpf, das Meier (der Dichter) aus ihr gemacht hat — der Himmel behüte einen.“ Zieht man selbst Wedekinds Entrüstuung über die

Indiskretion Hauptmanns ab: es bleibt das seltsame Faktum bestehen, daß der psychologische Naturalismus genau so Übertreibung in pejus ist, wie der äußere. Die Kunstform, die bewußt auf konsequente Erfassung des Wirklichen ausgeht, enthüllt sich bei ihrem konsequentesten Vertreter als ein Instrument, das zu absoluten Unwirklichkeiten, zu Übertreibungen und Steigerungen zwingt — und die Wirklichkeit trotz aller scheinbaren Unterordnung unter sie genau so stilisiert wie jede andere bewußte oder unbewußte Kunstform. Es scheint trotz allen naturwissenschaftlichen Aberglaubens fast ein metaphysisches Verhängnis zu sein.

*

In seinem dritten Drama, den Einsamen Menschen, scheint Gerhart Hauptmann bereits selbst zu dieser Einsicht gekommen zu sein. Der Naturalismus des Äußeren, wie der des Inneren sind hier beide zurückgebogen und in eines zusammengefaßt. Man schlägt wohl noch nach einer Wespe, fern klingen Bahnsignale, eine Waschfrau sucht ihren Mieter, aber die Gegensätze, die primitive Schwarz-Weiß-Manier zwischen Gut und Böse ist erledigt. Vorzüge und Schwächen sind gleichmäßiger verteilt, die Macht des naturalistischen Prinzips ist einer natürlicheren Haltung zur Welt gewichen. Es ist, als ob Erinnerungen an die beiden vorhergehenden Dramen noch einmal aufgenommen und in einer gemäßigteren Temperatur miteinander verschmolzen werden. Das Friedensfest liefert die menschlichen Typen: Johannes Vockerat ist leise gewandelt ein naturwissenschaftlicher Bruder des Musikers Wilhelm Scholz — und sein Freund Braun stammt in gerader Linie von Robert ab. Von dem Sonnenaufgangsdrama kommt die äußere Form: wie dort Alfred Loth aus einer fremden Welt in die stagnierende Sumpfluft des Krauseschen Hauses, so tritt hier Anna Mahr, die baltische Studentin, in die bürgerliche Ordnung der Vockeratschen Familie, mit dem gleichen Ergebnis von Liebe und Sterben. Aber die Kontraste zwischen den Welten und den Menschen sind nicht mehr so primitiv mit gut und böse von außen genommen; was sich hier aufreibt und zermürbt, sind Menschen, die sich an menschlichen Werten bei aller Verschiedenheit im Grunde nichts nachgeben, höchstens daß der Held und die Heldin etwas zu viel tendenziöse Geistigkeit mitbekommen haben,

also daß sie im Grunde dem Hörer fremder bleiben als die harmlos verständnislosen Menschen ihrer Umwelt, deren Plus an Wärme ihr Minus an Geistigkeit entschieden ausgleicht.

Die Geistigkeit dieses Dramas ist überhaupt seine schwächste Seite. Der Naturalismus als Kunstform macht den Dichter freilich so ziemlich immun gegen alle Vorwürfe von diesem Gesichtswinkel aus; er ermöglicht ihm, jede Indentifizierung mit der geistigen Verfassung seiner Gestalten abzulehnen und achselzuckend zu sagen: gewiß, ich gebe alle Einwände zu; aber ich habe ja auch nicht mich und meinen Glauben, mein Verhältnis zum geistigen Wollen der Zeit darstellen wollen, sondern das des Dr. Johannes Vockerat, eines nervösen schwachen Menschen, mit dem ich genau so viel und so wenig gemein habe, wie mit Herrn Loth oder dem Musiker Scholz oder anderen Gestalten. Genau so gut könnten Sie mich mit dem Ingenieur Hoffmann oder dem Diener Friebe oder dem alten Vater Vockerat gleichsetzen. Meine Aufgabe ist, Menschen, nicht mich zu gestalten. Als Naturalist lehne ich alle darüber hinausgehenden Forderungen als unsachlich ab.

Theoretisch wäre er damit durchaus im Recht, und es wird niemand einfallen, etwa die Gleichung: Johannes Vockerat = Gerhart Hauptmann aufstellen zu wollen. Auf einem kleinen Umweg aber läßt sich die wirkliche Beziehung zwischen den beiden doch feststellen: nämlich von den Gesprächen zwischen Vockerat und Anna Mahr. Die Studentin, die, ihren Freund Braun suchend, in das Landhaus in Friedrichshagen kommt, Johannes, der gerade seinen Erstgeborenen taufen läßt, kennenlernt und ihm nun das Verständnis entgegenbringt, das die kleine Frau Käthe, die frommen Eltern, der billige Zynismus Brauns ihm beim besten Willen nicht geben kann: dieses Mädchen bringt ebenso wie Johannes selbst, in ihren Dialogen so viel aus der Hauptmann-Welt, daß von hier aus schon der Rückschluß zum mindesten auf eine gewisse Sympathie und Achtung für die beiden erlaubt ist. Es ist schön, daß Hauptmanns Gerechtigkeitsgefühl diesmal den andern, der jungen Frau, den Eltern Vockerat, genau so viel, vielleicht sogar etwas mehr menschlich Liebenswertes mitgegeben hat; bestehen bleibt aber, daß er Anna und Johannes, schon um sie von den Familienmenschen zu sondern, etwas vorbehalten hat, was er für Geist ansah, für ein Höheres über der Ebene der anderen. Er wollte das Drama noch eine Stufe höher heben als das Friedensfest. Dazu brauchte er die

Beziehung auf Geistiges, wenn auch auf zeitgebunden Geistiges — und darum muß man schließlich Johannes Vockerats merkwürdige Ausführungen über seine große Arbeit, seinen amüsanten Stolz auf die zehn Seiten Literaturnachweis, seine primitive Freigeisterei, für die die Auseinandersetzung zwischen Religion und Darwin ernsthaft Problem ist, schon ernst nehmen. Um so ernster, als dieser Mann schließlich immerhin seine Sehnsucht mit dem Tode büßt. Als Anna Mahr endlich, weil Frau Käthe an den schwebenden Beziehungen zwischen ihr und Johannes fast zugrunde geht, das Haus verläßt, geht der Doktor Vockerat in den Müggelsee; er ist nicht stark genug, ihr zu folgen, nicht stark genug, ohne sie zu leben, — so macht er ein Ende. Man kann über die Notwendigkeit der Tat streiten. Hauptmann schätzte seinen Helden immerhin so weit als Menschen von Gefühl ein, — ein Grund mehr, daß man ihn auch als geistige Erscheinung ernst nehmen muß, auch wenn's nicht ganz leicht ist. Denn hier enthüllt sich zum erstenmal die Ferne, die zwischen Hauptmann und der wirklichen geistigen Niveaufläche der Zeit liegt. Was nur ein wenig über die Dumpfheit der problemfreien Bürgerexistenz hinausragt, was Bücher liest, Religion nicht als gottgegeben außerhalb der Diskussion ansieht und sich mit Darwin und Häckel beschäftigt hat, erscheint bereits als Repräsentant des Geistigen — ohne daß die ungeheure Kluft, die die nervöse Banalität des Dr. Vockerat von wirklicher Berührung mit dem Geist noch trennt, überhaupt geahnt oder aufgefaßt wird.

Aus dieser Bindung einer Tendenz zum Geistigen an die Enge noch vollkommen traditionsbefangenen Bürger- und fast Kleinbürgertums ergibt sich die eine Hälfte der beengenden fast etwas peinlichen Wirkung des Dramas; die andere folgt aus dem Mißverhältnis zwischen Titel und Thema. Das Kennwort: Einsame Menschen — sofern es sich nicht auf alle Beteiligten beziehen soll, was nicht eben wahrscheinlich ist, umschreibt eine Einstellung des Dichters zu den beiden Zentralfiguren des Dramas, gegen die man mit Protestgefühlen reagiert. Johannes und Anna erhalten damit ein Epitheton, das weder durch ihr menschliches Sein, noch durch ihre Handlungen gerechtfertigt wird; das Ergebnis ist Widerspruch, der sich nicht nur gegen den Titel, sondern auch gegen den Dichter richtet, weil er durch dieses Mißverhältnis zwischen Titel und Thema zugleich ein Mißverständnis in der Wertung des menschlichen Verhaltens der handelnden Gestalten herauf-

beschwört. Die Wirkung einer Aufführung bestätigt dieses viel mehr als bloße Lektüre.

Denn was Hauptmann hier gestaltet hat, ist, wie wir es heute sehen, ganz etwas anders als Einsame Menschen; weder Johannes Vockerat noch Anna Mahr verdienen diese Bezeichnung. Was er gab, ist nicht ein Bild menschlicher Einsamkeit — die ließe sich im Falle Vockerat ertragen — sondern wiederum ein Zeitbild, ein Bild seiner Generation: die Zersetzung des alten bürgerlichen Ethos und das unsicher tastende Suchen der Jüngeren nach einem neuen, freieren, das nicht mehr aus den äußeren, allgemeinen, sondern aus dem inneren Gesetze des Einzelnen wächst. Die alten Vockerats, das ist die versinkende Welt der bürgerlich gläubigen Ordnung: Johannes und Anna Mahr sind die Jungen, denen die Lebensformen der Alten problematisch geworden sind und die andere Wege suchen gehen. Aber sie sind beide nicht stark genug, sich auf die einzig möglichen Führer dazu, ihr Gefühl und ihr Gewissen, zu verlassen; sie wurzeln beide selbst in der Welt, über die sie hinaus möchten, nicht nur mit ihren Begriffen, sondern auch mit ihrem Fühlen, das gar nicht bis zur wirklichen Unmittelbarkeit kommt. Sie gehören beide nicht, um ein Fontanesches Wort zu gebrauchen, zu den Vollen, sondern zu den Schwächlichen — und die richten immer mehr Schaden an als die andern. Was Hauptmann vorschwebte, war wohl eine erste Ahnung dessen, was er später in der Pippa gestaltet hat: die Möglichkeit menschlicher Liebe weit jenseits der Formen und Gefühle der alten Welt. Die Gespräche zwischen Johannes und Anna deuten das an, trotz der leisen Komik, die durch das Brüderchen- und Schwesterchenspiel am Schlusse hineinkommt. Aber um das fühlbar zu machen, mußten am Ende die beiden Gestalten, über denen diese fern geahnte Möglichkeit schweben sollte, selbst etwas mehr Liebe mitbekommen und nicht nur einen durch Nervosität und halbe Bildung mühsam verschleierten Egoismus, der auch vor Gefühlsroheit nicht zurückschreckt. So wie sie sind, passen sie durchaus in die Familiendumpfheit, aus der sie hinausstreben; ihr Protest wie ihr Lächeln über die andern erscheint unberechtigt — und das um so mehr, als ihr Dichter sie unter das anspruchsvolle Kennwort der Einsamen gestellt hat. Hieße das Stück anders, irgendwie sachlich neutral, so nähme man es als ein Stück Historie der Vorkriegszeit, als Zeitbild hin; gegen die Ausnahmestellung, die der Titel den beiden

Emanzipationssüchtigen einräumt, rebelliert das Gefühl, zumal es durch das expressionistische Drama wieder auf Bekenntnis zu menschlichen Dingen eingestellt ist, energisch und ergreift durchaus Partei für die Gegenseite, die im Grunde viel aufrichtiger, echter und literaturfreier ist als Johannes und Anna.

*

Bezeichnend ist, daß man sich diesen veränderten Titel unter Umständen sogar ein wenig ironisch denken könnte. Der Naturalismus hat wie jede Objektivität zuletzt den Relativismus im Gefolge, der jede Einstellung zuläßt. Und es ist eigentlich nur konsequent, daß Hauptmann eines Tages bei der Komödie ankam. Die drei tragischen Dramen des konsequenten Naturalismus waren alle bis hart an die Grenze der unfreiwilligen Komik vorgetrieben; so mußte er von selber dahin kommen, diese Wendung einmal bewußt von sich aus vorzunehmen. Der Übergang zu College Crampton und dem Biberpelz ist fast sinnvoller als die Tragik der Anfänge.

Die naturalistische Komödie hat zwei Möglichkeiten. Entweder sie schildert Zustände, mit aller immanenten Komik, die sie enthalten — oder sie schildert Menschen, deren Beziehung zur Welt für den Betrachter ins Komische abgeglitten ist, obwohl die, die sie leben, sie noch ernst nehmen. Der erste Weg führt am Ende zur Groteske; man denke sich beispielsweise die alkoholische Wirtschaft des ersten Dramas um eine Nuance weitergetrieben — und die Komödie dieses Stils ist fertig. Der andere Weg führt zur Charakterstudie, zum Sonderlingsbild, zum Seelengemälde. Der eine geht über den äußeren, der andere über den psychologischen Naturalismus.

Hauptmann begann mit dem zweiten: im College Crampton. Er griff eine bestimmte Gestalt seiner Breslauer Akademiezeit auf und machte sie zur Zentralfigur und eigentlich zum einzigen Inhalt einer fünfaktigen Komödie. Crampton ist Maler und trinkt: er ist begabt und heruntergekommen, nervös, hochfahrend und ohne Würde, an der Grenze der Zerrüttung, trotzdem gebildet und von ursprünglich feinem menschlichem Gefühl, das aber zum Teil schon zersetzt und eigentlich nur einer Tochter gegenüber noch klar und echt ist. Mit diesen Ingredienzien zeichnet Hauptmann das Porträt des Professor Crampton — vor dem Hintergrund einer Lustspiel-

handlung von harmloser Konvention. Crampton steht an der Akademie auf dem Aussterbeetat. Da wird ein Besuch seines einstigen Gönners, des Herzogs, angekündigt. Noch einmal schlagen seine Hoffnungen auf: er will mit dem Herzog sprechen, ihn um Befreiung aus seiner Lage bitten; der hohe Gast aber kommt gar nicht bis zu ihm — statt seiner kommt die Entlassung. Crampton zieht mit seinem Faktotum, dem getreuen Dienstmann Löffler ab; Frau und Tochter verlassen ihn, und er verschwindet in der Unterwelt der Kneipen. Aber er ist nicht vergessen; seine jüngste Tochter Gertrud ist geblieben und sucht den Alten voll Angst und Liebe, und der junge Max Straehler, Schüler der Akademie, dem Hauptmann allerhand Züge, wenn nicht von sich selber, so wenigstens aus seinem eigenen Leben, gegeben hat, hilft ihr dabei und sein Bruder Adolf, dick, jovial und reich, liefert die nötigen Gelder. Und schließlich finden sie den verlorenen Professor auch und holen ihn vorsichtig zurück. Max hat ihm mit Cramptons eigenen Sachen, die er aus dem Zusammenbruch erstanden hat, ein neues Atelier neben dem seinigen eingerichtet, er hat sich überdies, obwohl er erst zwanzig Jahre alt ist, mit Cramptons tapferer Gertrud verlobt — wenn also so viel Liebe dem Alten nicht mehr nützt, dann nützt gar nichts mehr und darum fällt der Vorhang.

Hier ist nun der Naturalismus zum Märchen geworden, zum Märchen von lauter guten Menschen, die mit Güte und Liebe und Humor dem Schicksal einen Menschen abzuringen suchen. College Crampton ist eine Kombination von Charakterstudie und Gartenlaube — die erste Erholung, die Hauptmann sich erlaubt. Die strenge Theorie ist gemildert, nur Crampton wird noch mit allem Auf und Ab des Potators exakt behandelt; in der Umwelt darf sich die Seele einmal untragisch ergehen, wie sie es ja im Grunde immer möchte. Hauptmann glaubt sicher selbst nicht an diese helle Welt; aber sie macht ihm Spaß und so stellt er sie hin. Sie trägt nicht ganz und geht nicht recht mit der Zentralgestalt zusammen; das liegt am Format des Ganzen. Das Charakterbild Cramptons ist im Grund Skizze mit fünf, sechs Zügen geblieben — ausgeführt im Format eines Riesenbildes über fünf Akte hin, von denen vier fast ausschließlich Crampton gehören, obwohl er immer nur Objekt der Handlung, nie Führer ist. Das ist etwas wenig; es ist nicht zu vermeiden, daß die Maschinerie zuweilen auch bei ihm leer läuft — wie der ganze Gartenlaubenanteil. Es fehlt wieder die Dynamik,

die grade ein Charakterdrama tragen müßte. Crampton ist nur, er will weder etwas, noch tut er etwas. Es geht in ihm innerlich nichts vor, er erleidet nur etwas; dafür aber sind die äußeren Vorgänge der Strählerwelt kein Ersatz. Der innere Widerspruch zwischen Bild und Drama wird hier sehr deutlich, so wirksam als Charakterbild und in Momenten als Rolle die Gestalt des Crampton auch ist. Die Komödie liegt mehr im Gegeneinander vom Glauben (der Kinder) und Schicksal (des Erwachsenen), als im menschlichen Schicksal allein. Crampton an sich ist weder komisch noch tragisch: er wird es erst durch die Beziehung auf die andern — obwohl er innerlich zu ihnen eigentlich in keiner Beziehung steht.

*

Ein abgeblaßtes Seitenstück zu dieser Komödie, die immerhin trotz aller Einwände ein Stück Menschengestaltung ist (wobei dahingestellt bleiben mag, ob das rein an sich einen Wert darstellt) — ein vergröberter und schwächerer Cramptonaufguß ist die 1911 entstandene Tragikomödie Peter Brauer. Peter Brauer ist auch Maler, säuft ebenso wie sein erlauchtes Urbild: aber er hat sich bereits in die Tiefen zurückgezogen, wo das Leben aufhört und der Schwindel anfängt. Er fertigt Kaiserbildnisse im Dutzend und Porträts nach Photographien — aber er hat die große Suada und die naive Kraft des Schauspiels und des Selbstbetrugs. Er ist viel mehr Hjalmar Ekdal als Crampton, ein Kind, ein Gauner, ein gehetzter Genießer aus jenen Grenzgebieten, wo das Spiel des Lebens über romantische Selbsttäuschung in bewußten Betrug ausläuft. Statt der Tochter steht diesmal ein Sohn gläubig und freundlich neben ihm, während Frau und Tochter ihn genau so verachten wie Crampton die Seinen. In dieses Leben schiebt Hauptmann nun den märchenhaften Glücksfall: auf einer Fahrt, auf der er wieder einmal das Glück suchen geht, begegnet es ihm plötzlich wirklich. Ein reicher Freiherr erteilt Brauer den Auftrag, einen Pavillon auszumalen. Aus dem armen Kerl wird auf einmal ein Mann mit Mitteln und Geld: er sitzt auf dem Schloß, lebt wie ein Fürst und tut natürlich nichts als reden und saufen. Bis der Freiherr unvermutet besichtigen kommt und den Unglücklichen hinauswirft, weil nichts getan ist. Gerade an dem Tage, da der Sohn,

da Frau und Tochter ebenfalls zu dem Alten gekommen sind und nun die Niederlage miterleben müssen. Peter Brauer geht trauernd wieder in die Tiefe, begleitet allein von dem Sohn, der trotz allem an dem lebendigen Leben des Alten festhält.

Die Parallele zu Crampton ist deutlich: nur daß hier böse ausgeht, was dort noch Möglichkeiten behält. Der Hauptmann von 1911 glaubt nicht mehr an Besserungen — und läßt auch den Zuschauern nicht mehr den Glauben. Mit einer leise bösen Lust zerschlägt er dies Leben am Ende, sogar mit einer gewissen Freude am Peinlichen, menschlich Unangenehmen. Die Szene des letzten Akts, wenn Peter Brauer vor der Familie gestürzt und verhöhnt wird, ist so unangenehm, daß man nicht mehr artistisch reagiert, sondern menschlich rebelliert. Ein Instinkt jenseits alles Literarischen lehnt sich auf; man protestiert gegen etwas menschlich Verfehltes, wie bei Schluck und Jau, bei Griselda, am Schlusse der Jungfern vom Bischofsberg. Eine Quälerei bleibt unfruchtbar für das Werk und seine Ökonomie; so lehnt ein Gerechtigkeitsgefühl sie ab. Ganz abgesehen davon, daß man auch aus Literaturgründen gegen diesen Schluß protestiert, gegen das literarische und sentimentale, das um ihn ist. Denn in diesem Schluß verneint Peter Brauer sich selbst. Ein Kerl, der lebt, wie er vorgibt es zu tun, nähme die genossenen Dinge und den Rest dessen, was ihm blieb und sagte: Nun wohl — es war schön und ich habe gut gelebt; auf zum nächsten Ziel! Peter Brauer stöhnt über sein Unglück — damit verliert er das letzte Recht zum Betrug und reißt das ganze Stück in die Tiefe. Es bleibt erwähnenswert nur als leicht gewandeltes Seitenstück zum Crampton, als zweites Beispiel einer Charakterstudie vor dem Hintergrunde einer nur schattenhaft angedeuteten Umwelt.

*

Die andere Möglichkeit der naturalistischen Komödie, die Lächerlichkeit, die aus einem menschlichen Zustandsbild sich ergibt, nutzt Hauptmann sofort nach dem Kollegen Crampton im Biberpelz. Allerdings unter gleichzeitiger Mitverwertung der anderen, der psychologischen Methode; diese Diebskomödie ist gleichzeitig Zustandsgroteske und Charakterstudie. Die Hintergrundswelt um Wehrhahn, den strebenden Amtsvorsteher, ist auf der Komik

übersteigerter Schilderung des Tatsächlichen von außen her aufgebaut; davor steht prall und rund die Gestalt der Mutter Wolffen, psychologischer Naturalismus, der so viel Lebensenergie besitzt, daß von ihr noch ein Schimmer auf die Menschen ihrer näheren Umgebung, Julian, ihren Mann, die Töchter, ja sogar den Rentier Krüger fällt. Inhalt der Komödie ist der heimliche Kampf der beiden Welten; ihre Schwäche die, daß naturgemäß aus der inneren Anlage heraus das Übergewicht von vorneherein auf der Seite der Mutter Wolffen sein muß. Der Kampf ist ungleich, weil die eine Partei schon vom Dichter aus unterhöhlt, die andere gestützt wird; weil der Autor selbst die Objektivität der Kunstform, aus der heraus er das Werk entwickelt, zerbricht. Er nimmt damit seiner Heldin den Gegner — und läßt ihren Erfolg im Grunde in der Luft verpuffen, so sehr, daß der Zuschauer am Schluß nicht einmal mehr recht an diesen Erfolg zu glauben vermag. Indem er die Einheit seiner Welt zerbricht, zerbricht er ihre Kraft — trotz aller Lebensenergie, die gerade diese Dichtung in ihrer psychologischen Hälfte mitbekommen hat.

Die Komödie spielt irgendwo um Berlin — das heißt in fast derselben östlichen Vorortstimmung wie Friedensfest und Einsame Menschen, nur noch ein wenig weiter draußen, wo das Kraftfeld der großen Stadt langsam vom Land aufgesogen wird. Die Spree zieht breit und gemächlich am Hause der Waschfrau Wolff vorüber; ihr Mann ist Schiffszimmermann, setzt die Leute übers Wasser — ihre Geschäftsverbindungen erledigt sie mit Schiffer Wulkow, der mit seinem Kahn von und nach Berlin vorüberkommt. Aber es gibt auch Rentiers am Ort, den alten Krüger, bei dem Wolffens Leontine als Dienstmädchen arbeitet, dann den Doktor Fleischer, der als Privatgelehrter sich hier niedergelassen hat — die Stadt wird schon von weitem fühlbar, so sehr der Amtsvorsteher von Wehrhahn sich auch bemüht, ihren demoralisierenden Einflüssen zu begegnen und für Zucht und Ordnung, wie er sie versteht, zu sorgen.

Wehrhahn ist der eine Brennpunkt der Ellipse dieser Komödie, Frau Wolffen der andere. Wehrhahn ist aber kein Mensch, sondern eine Simplizissimustype vor der Erfindung des Simplizissimus, ganz einseitig auf Dünkel, Korrektheit und Königstreue aufgebaut, während der Waschfrau Wolffen nichts Menschliches fremd ist. Sie ist aus dem Holz, aus dem man die besten Berliner schnitzte:

tüchtig, gerissen, fleißig, energisch, bedenkenlos, voll instinktiver Menschen- und Lebenskenntnis, — und vollkommen ungebrochen im Gefühl ihres Rechts bei allem, was sie tut. Weil sie ganz genau fühlt, daß sie innerlich eben um so viel tüchtiger, kräftiger und nicht im mindesten schlechter als die andern ist. Sie stiehlt nachts das Brennholz des Rentiers Krüger, das ihre Tochter nicht mehr ins Haus geschafft hat, und der Amtsdiener Mitteldorf muß ihr noch bei den Vorbereitungen leuchten. Sie hat nicht die leisesten Gewissensbisse dabei: es trifft keinen Armen, das Holz liegt auf der Straße — sie braucht es; also nimmt sie es und schläft nachher den Schlaf des Gerechten. Schiffer Wulkow braucht einen Biberpelz; Frau Krüger hat einen für ihren Mann gekauft — Frau Wolff geht und stiehlt ihn; denn sie braucht die sechzig Taler, die Wulkow zahlt, um vorwärts zu kommen. Sie steht ganz primitiv noch diesseits von gut und böse, ist wohl, weil die beteiligten Mannspersonen so töricht und schwerfällig sind, ein bißchen bange vor dem Gefaßtwerden; Gewissensbisse aber kennt sie nicht. Sie erledigt diese Dinge wie Geschäfte, sachlich, geschickt, und tüchtig, und vergißt sie möglich schnell. Sie tut das alles nicht aus Bösartigkeit; denn sie ist gar nicht böse, im Gegenteil. Sie ist im Grunde gutmütig, kinderlieb, — und sogar anständig. Aufrichtig ist sie eigentlich nur mit dem anständigsten Mann des ganzen Stückes, mit Dr. Fleischer — nicht zu sehr, denn das wäre nicht klug. Und gerissen ist sie und unternimmt ihre Raubzüge eigentlich auch nur, weil sie weiß, daß sie zehnmal klüger und lebenserfahrener ist als all die Mannspersonen, die ihr gegenüberstehen. Sie verläßt sich auf ihre Kraft, auf ihr Glück, — und auf Wehrhahn und dessen Menschenunkenntnis. Und behält recht. Muß recht behalten. Denn dieser Energie gegenüber würde auch ein Klügerer scheitern. Wehrhahn ist ihr so wenig gewachsen, daß er eigentlich gar keine Gefahr, sondern wie sein Amtsdiener fast ein Verbündeter für sie ist.

Und das ist eigentlich schade. Denn so wirksam auf dem Theater diese Junkerkarikatur fast immer ist: die innere Ökonomie der Komödie wird durch sie umgeworfen. Frau Wolffens Gaunereien werden, weil ihr ein ebenbürtiger Gegner fehlt, im Grunde entwertet. Und wenn Amtsvorsteher Wehrhahn ihr am Ende bescheinigt, daß sie eine ehrliche Haut ist, so hat sie durchaus recht, resigniert den Kopf zu schütteln: dies Lob ist fast etwas peinlich.

Es isoliert sie – und nimmt der Komödie eigentlich etwas von ihrer Komik. Die dramatische Gegensätzlichkeit des Anfangsakts verflattert; Frau Wolffen wendet im Grunde all ihre Gerissenheit umsonst auf. Mit diesem Manne könnte sie viel einfacher verfahren. Darum verhallt der Schluß ohne Wirkung – nicht weil er kein Schluß ist, wie man wohl gesagt hat, da man nicht erfährt, ob der Diebstahl entdeckt wird oder nicht. Die politische Einstellung Hauptmanns zu der hohen Obrigkeit hat hier dem Dichter einen Streich gespielt.

Freilich: es bleibt trotzdem genug übrig, um den Erfolg der Komödie zu rechtfertigen. Die Wolffen ist vielleicht Hauptmanns rundeste und fertigste Gestalt – ein Mensch ohne Einwände. Sie ist nicht wie Crampton in der Skizze steckengeblieben, aus fünf, sechs Einzelzügen mit leer laufenden Zwischenspielen geformt; sie ist von allen Seiten ihrer ungebrochenen Natur gezeigt – und mit Liebe gezeigt. Die Spannung, unter der sie fast ständig lebt, ihre tätige Energie, die jedes Ereignis, jedes Stückchen Leben nach allen Möglichkeiten für sich selber absucht, erfüllt die ersten drei Akte mit der gleichen starken Spannung, wie sie in dieser Seele lebt. Es ist nicht nur die Erinnerung an Else Lehmanns Gestaltung der Rolle, die sie so lebenskräftig bis ins letzte erscheinen läßt: sie ist es vor allem während der ersten Akte durchaus vom Dichter aus. Was Hauptmann an Lebenskraft zu geben hat, hat er dieser Gestalt mit vollen Händen gegeben, so reich wie keiner zweiten. Also daß man das Absinken des Schlußaktes doppelt bedauert. In den ersten drei Akten hat er seiner undynamischen Art so viel abgerungen, daß über dem Zustandsbild fast eine dramatische Situation erwächst; im letzten, dem entscheidenden Akt, läßt er sie wieder versinken, begnügt sich mit einem ironischen statt eines Komödienausklangs und läßt damit die Mutter Wolffen ebenfalls von ihrer Höhe steigen, während Wehrhahn sich vergeblich bemüht, von sich aus die entstehende Luftleere auszufüllen.

*

Hauptmann mag selbst das Ungelöste dieses Schlusses empfunden haben – und daß er der Wolffen eigentlich eine Rehabilitation schuldig war. So griff er fast zehn Jahre später noch einmal auf die Gestalt zurück und schrieb eine zweite Komödie, genauer eine

Tragi-Komödie um sie herum, den Roten Hahn. Mit dem Ergebnis aller Fortsetzungen — daß sie Abschwächung und Wiederholung wurde. Die Gestalt der Mutter Wolffen war nicht mehr steigerungsfähig; so mußten es ihre Taten werden. Von Wildfrevel und Diebstahl geht ihr Weg hier zur Brandstiftung. Ihr mehr oder weniger instinktiver Wille zum Hinauf, ihre preußische Tüchtigkeit im Guten wie im Bösen wird hier ausgesprochener Erfolgswille im großen oder wenigstens im neuberlinischen Stil. Der Rote Hahn spielt einige Jahre nach dem Biberpelz: Julian Wolff ist gestorben, seine Frau hat den lahmen Fielitz, von dem sie im ersten Teil nur mit tiefer Verachtung redet, seines Zeichens Flickschuster und Polizeispitzel Wehrhahns, geheiratet — und bringt ihn nun dazu, sein altes Haus anzustecken und mit der Versicherungssumme ihren Schwiegersohn, den Bauunternehmer Schmarowski, bauen zu lassen. Der Anschlag gelingt; der Tat verdächtigt wird der blöde Sohn des pensionierten Wachtmeisters Rauchhaupt — Schmarowski baut. Berlin, das die Wolffen dunkel als ihren Boden ahnt, siegt über das Land. Fielitz wehrt sich zwar nach Kräften, daß man über ihn hinweg geht, weil er fühlt, daß dieser bedenkenlose Unternehmer eigentlich der erste Mann nach dem Herzen, nicht nur nach dem Erfolgswillen der Wolffen ist; er wird aber beiseite geschoben. Schmarowski baut seine Mietskaserne, fünf Stock hoch — und Mutter Wolffen erlebt noch das Richtfest, erlebt es sogar, daß sie, als ihr eigener Chorus, in einer langen Unterhaltung den gefährlichsten Gegner, den alten Wachtmeister Rauchhaupt, sich vom Halse schafft. Dann aber ist sie am Ende. Während die anderen feiern und reden und trinken, sinkt sie fast unbemerkt zusammen; ihr letztes Wort klingt wie eine Paraphrase des Hausiererworts aus den Webern: A jeder Mensch hat halt a Sehnsucht! Sie greift unsicher mit beiden Händen über sich; als der Dr. Boxer sie fragt, was sie denn mache, sagt sie langsam: „Ma langt . . . ma langt nach was . . .“ und stirbt. Eine neue Generation ist heraufgekommen, hastiger, schneller, viel bedenkenloser als sie und ohne die natürliche, fast animalische Gutheit, die sie besaß; sie räumt den Platz. Mit dieser halb melancholischen Resignation schließt das Stück, vielleicht das undramatischste in der Anlage, das Hauptmann geschrieben hat — und dem Biberpelz trotz der Personalbeziehungen kaum vergleichbar. Die Wolffen ist hier zwar mehr in den allgemeinen Reigen eingegangen, beherrscht das Geschehen

nicht mehr wie vordem; die Gestalten sind eine einheitliche Masse, von Wehrhahn bis zu ihr; aber auch diese Masse ist blasser, mit verwischteren — und mit theaterhaften Zügen, die unter dem naturalistischen Schleier deutlich sichtbar werden. Der lustige Schmiedebursche Ede hat verdächtig viel bekannteste Konvention trotz seines Berliner Mundwerks; und die Handwerker und Gendarmen, bis auf Fielitz, der ein Gesicht hat, sind Typen, wie die Cramptonumwelt. Nur mit dem Unterschied, das hier eben eine Mittelfigur wie Crampton fehlt. Hauptmann wollte vielleicht ein Stück Geschichte des Aufstiegs Berlins im Bilde eines Vororts hinstellen; weil er es bewußt wollte, wurde das Stück viel weniger Historie als andere Dramen, in denen er nur Zeitgenosse blieb.

*

Vom Biberpelz und vom Roten Hahn aus ließe sich das Besondere des Hauptmannschen Humors in seinen verschiedenen Verzweigungen am klarsten entwickeln. In dem Griechischen Frühling sagt Hauptmann einmal: „Tragödie und Komödie haben das gleiche Stoffgebiet, eine Behauptung, deren verwegenste Folgerungen zu ziehen, der Dichter noch kommen muß." Diese Formel ist, wie im Vorhergehenden schon leicht angedeutet wurde, im Grunde Konsequenz der naturalistischen Haltung zur Welt, deren Haupttendenz die Objektivität gegen Menschen und Ereignisse ist (in der Idee wenigstens). Ein Geschehen, eine Reihe von Menschen wird dargestellt: wie sie sind und sich abspielen, ohne Beschönigung, ohne Färbung. Damit wird die Grenze von selbst bis an jene Linie vorgeschoben, die das Sublime vom Ridikülen trennt; man braucht sich nur des Alkoholismus im Sonnenaufgangsdrama, der Familienzänkereien im Friedensfest zu erinnern. Ein ganz kleiner Schritt — und die Komödie ist da; zunächst die vielleicht unbeabsichtigte, die dann aber eine ganz leise Wendung in den neuen Stil hineingleiten läßt. Im Biberpelz ist dieser Schritt bei dem Kreis der Wolffen getan; bei Wehrhahn ist Hauptmann noch einen Schritt weiter gegangen — und über dem Naturalismus ist die Groteske, über einem Stück Leben die Karikatur entstanden. Hauptmann wird diese Gestalt vielleicht aus der Steigerung des bloß betrachtenden Lebensgefühls zur Heiterkeit herleiten, von der es an derselben Stelle des Griechischen Frühlings heißt: „Als

höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit: die Heiterkeit eines Kindes, die im gealterten Mann oder Volk entweder erlischt oder sich zur Kraft der Komödie steigert." Er hat diese Heiterkeit wohl empfunden; im Fall Wehrhahn geht aber etwas Scharfes über sie hinaus — der Autor vergißt, daß „Tragödie und Komödie das gleiche Stoffgebiet haben". Die Wolffen könnte durchaus in einen tragischen Lebensausschnitt hinübergehen: der Wehrhahn des Biberpelzes nicht. Erst der gealterte des Roten Hahns, der ein leises Sentiment mitbekommen hat, sinkt in den Reigen der zwischen Tragik und Komik taumelnden Genossen rings um ihn zurück — oder steigt zu ihnen empor.

Immerhin: dieser Humor, der von der immanent lächerlichen Wirkung der menschlichen Dinge und des menschlichen Lebens sein Dasein bezieht, ist nur die gewissermaßen indirekte Hälfte der hier gegebenen Möglichkeiten. Am Bilde des Sommernachtstraums ausgedrückt: es ist der Humor der Rüpelkomödie; die Menschheit liefert ihn rein aus sich, ohne alle Zutaten. Darüber aber schwingt sich jener höhere Humor auf, der nun nicht mehr nur aus der Spiegelung der menschlichen Lächerlichkeit und Belanglosigkeit wächst, sondern aus ihrer Durchleuchtung, vom Dichter, vom Geist aus. Es ist sehr komisch, wenn die Rüpel spielen; metaphysisch aber wird diese Komik erst, wenn der König der Geister eingreift und mit ihnen zu spielen beginnt — und erst in dem Moment wird der bis dahin opake Humor durchsichtig und die Heiterkeit tiefste Welterkenntnis. Wenn Zettel den Eselskopf bekommt, spielt der souveräne Geist mit ihm und seiner Torheit; wenn er nachher am Schluß wieder als Mensch dasteht und zwischen Traum und Tag keinen Ausgleich findet — da gerät auch diese Souveränität noch ins Schwanken, und der Geist spielt zweifelnd mit sich selbst. Die Heiterkeit gleitet unmerklich in den tiefsten Ernst, vom Lächerlichen ins Erhabene zurück — die Komödie erweist sich als wahrhafte Schwester der Tragödie.

Hauptmann hat diese Steigerungsmöglichkeit des Humors bis dahin, wo er nach der Bahnsenschen Formel wirklich „ästhetische Gestaltung des Metaphysischen" wird, wohl erkannt und versucht, nach der inneren Ablösung von dem naturalistischen Glaubensbekenntnis zu dieser Heiterkeit des überlegenen Geistes aufzusteigen, der nun nicht mehr nur aus der bloßen Darstellung und Gestaltung der kleinen Menschenwelt das Lachen lösen, sondern

im überlegenen Spiel mit ihr die Befreiung des Lebens vom Druck der eigenen Last schaffen will. Es ist kein Zufall, daß über den beiden Werken, in denen er diesen Versuch unternahm, der Schatten Shakespeares schwebt: über Schluck und Jau im Widerschein des Vorspiels der Gezähmten Widerspenstigen, dessen weitere Ausgestaltung Hauptmann dann von Holberg übernahm; bei den Jungfern vom Bischofsberg in allerhand Sommernachtstraumerinnerungen, die ihm schon früh bewußt vorschwebten. Schlenther hat es erzählt, wie er einmal mit Hauptmann 1891 bei Kötzschenbroda vorüberfuhr, und plötzlich starrte Hauptmann eine Weile in die Nacht hinaus und rief: „Wenn ich mal einen Sommernachtstraum schreiben sollte, so kann er nur dort oben spielen." Die Erklärung war: Dort oben lag Hohenhaus, wo er sich die Frau geholt hatte; das Ergebnis war fast fünfzehn Jahre später das Mädchenspiel vom Bischofsberg.

Das Ziel beider Stücke geht weit über die objektive Komik der naturalistischen Komödien hinaus; schon daß das eine das Kennwort Scherzspiel erhält, das andere Lustspiel benannt wird, zeigt den Wechsel der Einstellung. Die Distanz zwischen Dichter und Thema wird verringert; er nähert sich der Welt seiner Gestalten bis zum unmittelbaren Eingehen in sie, und bis zum Mitsprechen. Beide liegen hinter der Lösung, die die Versunkene Glocke gebracht hat; vor allem in dem Scherzspiel von Schluck und Jau klingt dieses gelöste Lebensgefühl zuweilen in Versen auf, wie sie Hauptmann so durchfühlt kaum wieder gefunden hat. Trotz aller inneren Härten, die die Komödie behalten hat.

Thema ist das alte Motiv von dem armen Landstreicher (bei Holberg ist der Held Bauer), den der reiche Mann, der sich langweilt, betrunken im Straßengraben findet, mitnimmt und aus Laune für ein paar Stunden in einen Herren oder gar Fürsten verwandelt. Bei Shakespeare wird Schlau, der Kesselflicker, von dem Lord so verkleidet, um sich dann das Theater der wandernden Schauspieler anzusehen, die ihm „Der Widerspenstigen Zähmung" vorspielen; bei Hauptmann wird, wie bei Holberg, die Verwandlung und ihre Wirkungen selbst Inhalt der Komödie. Hauptmann begnügt sich dabei nicht wie seine Vorgänger mit einem Helden, dem sein Leben von andern in einen Traum verwandelt wird; er nimmt ihrer zwei: ein wanderndes Vagabundenpaar, von denen der eine, Schluck, der femininere der beiden Freunde, zum Mitspielen in

dem Mummenschanz veranlaßt wird. Jau wird in den Fürsten verwandelt, vor dem sich alle, Jon Rand, der wirkliche Fürst, Karl, sein lustiger Rat, und der ganze Hof zum Scheine beugen — während Schluck, der gutmütige freundliche Schluck, dazu gebracht wird, in der Posse die Rolle der Fürstin Jaus zu spielen.

Diese Verdopplung gibt auf der einen Seite eine Bereicherung der Möglichkeiten, weil sie die Komplikationen erhöht und zwischen die beiden Welten, deren Realitäten freiwillig und unfreiwillig aufgehoben sind, einen Vermittler aus dem Reich der Unfreiwilligen stellt, der halb zu den freiwilligen hinübergehört. Auf der anderen Seite kommt aber gerade durch diese Verdopplung wieder das Peinliche in das Spiel, das, was das Gefühl allen Beschwichtigungen der Überlegung zum Trotz rebellieren läßt. Anlaß dazu ist nicht etwa die primitive Derbheit des ganzen Scherzes, daß der reiche Mann sich ohne weiteres berechtigt fühlt, den Armen zum Objekt seiner Späße zu machen. Unser modernes Gefühl neigt ja in diese Richtung; ihm in dieser Neigung zu folgen hieße aber jene sentimentale Betrachtung über Gebühr ausdehnen, die nach dem klugen Essay Karl Hillebrands uns schon einen guten Teil der traditionellen Komik gekostet hat, indem die alte Jungfer, der betrogene Ehemann und all die anderen Gestalten der alten Komödie für uns ohne weiteres zu Objekten des Mitleids und damit der Tragik geworden sind. Die Ursache, aus der man, das Motiv als solches durchaus in seinem komischen Recht belassend, sich gegen die Anlage des Scherzes bei Hauptmann zuweilen instinktiv auflehnt, liegt tiefer. Jau, der Königsheld der Komödie, ist ein derber, grober Kerl, dumpf und voll animalischen Willens: Schluck ist weich, gutmütig, eigentlich liebevoll — und gerade mit diesem Gefühl wird am bösesten umgegangen. Daß Jau ins Traumland fährt und wieder hinausgeworfen wird, ist Spiel und Kurzweil; daß sein Freund Schluck gezwungen wird, bei der Komödie mitzumachen, wirkt anders als kurzweilig, weil hier mit einem Gefühl gespielt, ein Mensch zum Verrat an sich und seiner Welt gezwungen wird. Gegen die Derbheit des Ganzen hat man nichts einzuwenden; hier aber gibt es Gefühlsdissonanzen, die man nicht dem Spiel, sondern dem Dichter anrechnet. Die Märchenwelt der Fürsten und Barone und vor allem der Frauen bekommt einen leisen Zusatz Roheit — Schluck wird in seiner Menschenwürde gekränkt, und zwar auch vom Dichter, der sich unbewußt in dieser

Gestalt selber etwas salviert. Denn dieser arme Schlucker ist der einzige Mensch in diesem Stück, der menschliches Gefühl für den anderen hat; so wird er der Welt der Vornehmen gegenübergestellt — zugleich aber muß er ihr Spiel mitmachen, das vom Dichter ebenso gerechtfertigt wird. Das Bild der menschlichen Entscheidung gerät hier ins Schwanken — mit dem Ergebnis eines Widerstreits im Hörer, der unproduktiv und darum peinlich bleibt.

Aus dem Spiel mit Jau holt Hauptmann freilich erheblich mehr als sein Vorgänger Holberg. Er baut das traumhaft Verwirrende der Situation von vornherein ganz stark aus — und macht vor allem wenigstens den Ansatz zu der Konsequenz, den das ganze Unternehmen eigentlich haben müßte, um wirklich Komödie zu werden. Er läßt Jau das Spiel als Wirklichkeit nehmen und sich zum Tyrannen entwickeln, mit dem Erfolg, daß für einen Moment das Zepter fast an seinen stärkeren Willen übergeht. Hier liegt der komische Kernpunkt des Scherzes: daß nämlich der Landstreicher, den eine Laune für Stunden in ein Fürstenbett legt, sich auf einmal als der Stärkere zeigt, so daß jetzt, was als unterhaltendes Spiel begonnen wurde, als ernsthafter Kampf um die Macht ausgehen muß. Hauptmann hat diese Möglichkeit gesehen und angedeutet: wenn der Diener, den Jau geprügelt hat, Jon Rand fast umrennt und grob wird, weil er den andern mehr fürchtet. Genützt hat er sie aber nicht: den Kampf der beiden Willen gegen einander, der nun wunderlich spielend zugleich Kampf des Traumes gegen die Realität, ein Sichwehren der Realität gegen die unvermutet stärkere Kraft des Traumes werden könnte — den hat er nicht gestaltet. Als Jon Rand merkt, daß Jau unbequem wird, läßt er ihm den Schlaftrunk geben und ihn in seine Armut zurückversetzen; die bloße Macht entscheidet, ohne daß es überhaupt zu einem Ringen kommt

Und doch würde gerade dieses Ringen Hauptmanns Grundabsicht am reinsten herausgebracht haben. Es lag ihm daran, das Traumgefühl des Lebens, wie Shakespeare es im Sommernachtstraum eingefangen hat, zu gestalten, dieses wunderliche Schwanken, in das die festgefügte Welt zuweilen gerät, wenn das Schicksal ihre gewohnten Grenzen lockert und die Unwahrscheinlichkeit von allen Seiten hereinblickt. Die Möglichkeit dazu war im Thema gegeben; er begnügte sich aber damit, die Welt des armen Schluckers ins Wanken zu bringen. Als dessen eingeborene Kraft

sich anschickt, zu gerechter Vergeltung nun seinerseits die Welt der Hochmögenden in die gleiche Unsicherheit hineinzureißen, den Wirkungsbezirk ihres Willens durch die Gegenkraft seines stärkeren aufzuheben, bis ihnen ihre eigne Würde, weil sie nichts mehr nützt, wie Schatten und Schein erscheinen muß, da brach er ab. Jau bekommt seinen Schlaftrunk, Schluck muß ihm wieder in seine Welt zurückhelfen — und den einzigen Ausgleich bringen ein paar hingeworfene Gaben, mit denen die andern für das Spiel bezahlen. Die dramatische Lösung des Widerstreits bleibt aus — weil im letzten Grunde die Zweischichtigkeit dieses Stückes die innere Ordnung der Seele Hauptmanns widerspiegelt. Das Schicksal seines Lebens hatte die inneren Kräfte seiner Seele wohl gelöst, also daß er die Wendung zu sich selber und zu der Auseinandersetzung mit sich vornehmen konnte: die Bindung an die Welt aber blieb bestehen. Unter der Welt Jon Rands und Karls, Sidselills und der schönen Frau Adeluz liegt die Welt Schlucks und Jaus; unter dem Reich der Verse das der Prosa — sie gehen nicht in eines zusammen. In gehöhten Stunden klingen die Verse, und die Welt scheint überstrahlt von herrscherischer Überlegenheit dem Leben gegenüber; darunter aber bleibt immer die dumpfe Welt als die eigentliche, aus der als tiefstes Licht die Demut leuchtet. Sie macht diese Welt fast transparent, während die Überlegenheit doch nur von außen strahlt und darum zuletzt etwas von — Geste behält. Nicht umsonst lacht Sidselill einmal „nicht ganz wohltönend heraus vor übergroßer Lust". Hauptmann hat selber den Mißklang der Lust und des Glückes irgend einmal vernommen — und vergißt ihn nicht. Schluck und Jau ist einer seiner reinsten Versuche, im Spiel zum Herrn des Lebens zu werden, in Heiterkeit sich aus den Gebundenheiten der Welt zu lösen: es bleibt beim Versuch. Das Gefühl verdirbt dem Geist das Konzept, weil keines von beiden sich rein entfalten darf.

*

Viel einfacher, unkomplizierter, weil viel mehr von der menschlichen als von der dichterischen Persönlichkeit Hauptmanns bestimmt, ist das Lustspiel von den Jungfern vom Bischofsberg. In der Vorstellung und in der Lebensstimmung, aus der es hervorging, herrlich: Junge Mädchen, irgendwo oben in einem alten

Gutshaus im Bannkreis einer grauen Bischofsstadt; das alte Spiel der Liebe mit Lachen und Tränen, Kampf gegen Pedanten und Schulmeister, Weinlese in hellem Herbstsonnenschein und über allem der freundliche Schatten eines Toten, der das Leben und seine Freude über alles liebte, Erinnerung an eigene Jugend und eigene Liebe — aus solchen Dingen mag sich wohl die Vorstellung eines Spiels, wie es der Sommernachtstraum ist, ergeben, aus Sehnsucht und Erinnerung gewoben, eines Spiels, in dem alles Schwere, aller Ernst sich löst in Heiterkeit und leichtes Gelächter. Dazu aber müßte, was der Seele einst am nächsten war, ihr am fernsten gerückt werden, das Gelebteste hineingehoben sein in die Welt des leicht und unbeteiligt Betrachteten — aus Überlegenheit über sich selbst, Selbstbesitz, Vergeistigung, die schon das eigene Geschick von aller Wichtigkeit gelöst im leichten Reigen des Ganzen schwingen sieht. Hauptmanns Reich ist aber von einer sehr andern Welt — und vor allem fast immer von dieser Welt bestimmt. Er muß im Umkreis realer Menschen verbleiben, in ihrem Stimmungsring und aus ihrem und seinem Gefühl die Welt gestalten; löst er diese Bindung, so vereinsamen beide, der Dichter wie seine Gestalten, und was sie wieder vereinen soll, Lachen und Heiterkeit, wird künstlich und gewaltsam. Statt des Dichters spricht der bürgerliche Mensch, der auch in ihm lebt, — und die duftige Welt wird opak und familienhaft, wie nur je im üblichen deutschen Lustspiel. Er will die Komödie wie Shakespeare auf dem Gegensatz aufbauen: hier das leichte luftige Reich der Mädchen, mit Jubel und Tränen und reinem Gefühl — drüben die andere, schwere, irdische Welt: hie Elfen, hie Rüpel. Aber die Rüpel sind hier auch Menschen der bürgerlichen Welt — und sie gleiten unvermerkt in die Karikatur ab. Da diese hier aber nicht an primitiven, halb noch kindisch nimalischen Wesen sich auswirkt, wie bei Shakespeare, sondern an standesgleichen Gestalten, wird sie Familien- und Standespersiflage, wieder mit Simplizissimusanklängen, die unwillkürlich in der leichten Menschenwelt der andern Reflexe erzeugen, die nicht zu ihr stimmen wollen. Wieder versagt, ähnlich wie bei Schluck und Jau, ein schwer zu umschreibender Instinkt in Hauptmann; am besten könnte man ihn vielleicht den Instinkt für die innere Gerechtigkeit nennen, für die Notwendigkeit einer ausgleichenden Schwereverteilung, die nicht durchbrochen werden darf. Er stellt in den Kreis der vier Schwestern vom Bischofsberg, die

mit ihrem Onkel Ruschewey ein halbes Märchendasein hoch oben über dem Saaletal führen — Hauptmann hat das Geschehen aus der Gegend von Meißen in die von Naumburg verlegt — in diese überhöhte Welt stellt er einen Oberlehrer, wie ihn Thoma hätte ersinnen können, einen Pedanten voll Überheblichkeit, Einbildung, Prüderie, Schulmeisterlichkeit — als Bräutigam der sentimentalen Agathe. Die hat einst den jungen Arzt Dr. Grünwald geliebt; aber der Vater, der damals noch lebte, wollte Aufschub, und Grünwald ließ nichts mehr von sich hören. Agathe wurde krank; der Vetter Oberlehrer war besorgt und freundlich, und schließlich reichte sie ihm die Hand. Bis der einst Geliebte wiederkehrt — und der Konflikt beginnt. Aber nicht Grünwald schlägt den Pedanten aus dem Feld, sondern die Jugend, der siebzehnjährige Bruder des Bräutigams einer anderen Bischofsbergjungfer, dem Hauptmann, wie es scheint, allerhand Züge von sich selber mitgegeben hat. Der Oberlehrer hat den jungen Bildhauer gereizt — und der rächt sich, des andern lokalhistorische Neigungen benützend. Er hetzt ihn auf die Ruine eines alten Turms oben in den Weinbergen, und läßt ihn dort vor versammeltem Kriegsvolk eine gotische Truhe heben, in der er einen Schatz vermutet. Sie enthält aber nur Hummer, Lachs und frischen Bärenschinken; denn der Junge hat sie mit der jüngsten Schwester soeben erst dort geborgen. Darob große Heiterkeit auf der einen, schwere, nicht völlig begreifliche Entrüstung auf der andern Seite: der Oberlehrer zieht tief gekränkt, entlobt ab; der junge Arzt kriegt seine Agathe — und mit Lachen und Weinlesejubel verklingt das Spiel.

An den Schluß hat Hauptmann ein paar Verse von Heines Biminilied gesetzt; wenn die Paare im Mondschein dahinwandern, singen sie zu leiser Musik: „Kleiner Vogel Kolibri — Führe uns nach Bimini“ — und ein herzkranker polnischer Bibliothekar variiert dazu Michael Kramers Lyrik: „So laßt uns den Reigen weiter tanzen ins Blaue, ins Dunkle, ins Weite hinein, ins Ungewisse der Himmel und Meere“; denn „das Märchen ist doch das beste, wenn nun alles bald in Herbst und Winter versinkt.“ Die Stimmung ist an sich schön: das Biminilied aber stimmt mißtrauisch. Denn wir fühlen nur noch seine Literatur und die falschen inneren Töne — und übertragen dieses Gefühl unwillkürlich auf die Dichtung, die derartiges verwertet. Um so mehr, als dieser Stimmungszauber auf die nicht eben geistreiche Verspottung des

braven Oberlehrers gar zu selbstsicher und stolz herausgesetzt wird. Man spürt die Absicht und sieht das Ziel: man spürt aber zugleich die Hemmungen. Wille und Sehnsucht zur Leichtigkeit und zum Schweben bedeuten noch nicht Schwebenkönnen; der Erdenrest will sich nicht lösen. Auch ein phantastischer Landstreicher, der hineinspielt, löst ihn nicht; das Ganze bleibt zuletzt ein bürgerliches Lustspiel. Es gibt ja nichts, was sich der literarischen Darstellung mehr entzieht als Wesen und Welt junger Mädchen; nur Hände, die noch rein und unbefleckt sind von allem Theater, dürfen an diese seltsame Welt herantreten. Hauptmann hat ein paar feine, schöne und echte Momente erfaßt: daneben reckt die Hydra der Konvention ihre Häupter und entzieht der aufgesetzten Biminilyrik noch mehr den tragenden Boden. Aus dem Lustspiel im Sinne Shakespeares ist ein Lustspiel im Sinne des bürgerlichen Theaters geworden — und man sieht wieder einmal, daß nichts so schwer erreichbar, nichts so sehr Gabe der Gnade ist, als die leichte spielende Heiterkeit, um die Hauptmann hier ringt. Denn in ihr verschwistern sich Geist und Gefühl — und nur eine Seele, in der diese beiden gleich starke Geschwister sind, darf nach der leichten Palme güldener Heiterkeit greifen.

Das deutsche Drama

Der konsequente Naturalismus Hauptmanns, der seine ersten Dramen emportrug, war so sehr Zeitausdruck, daß er zunächst rein als Mittel zur Gestaltung der Contemporanéité im Sinne Manets aufgefaßt werden konnte. Er war das Mittel, das neue sinnlich unmittelbare Verhältnis zur Welt, das unterhalb des alten geistig abstrakten im Laufe des Jahrhunderts entstanden war, in seiner ganzen Erdennähe hinzustellen, mit all den kleinen erlauschten und erschauten Einzelzügen, auf denen die unpathetische Tragik des „stilvollen Realismus", wie Fontane ihn nannte, erwachsen konnte. Er war zugleich Mittel und Ziel, wenigstens im Beginn, bis er, im allmählichen Besitzwerden für den Dichter, mehr und mehr den Eigenwert an sich verlieren mußte und eine Art von Handwerk, von Gestaltungsmethode auch gegenüber Themen werden konnte, die der unmittelbaren Gegenwart, an der dieses Prinzip ursprünglich sich herangebildet hatte, bereits entrückt waren. Das soziale Drama Vor Sonnenaufgang wandte den Naturalismus noch als Stil auf ein räumlich abgelegenes Gebiet an, auf Zustände in Hauptmanns schlesischer Heimatgegend, die unmittelbare zeitliche Gegenwart mit den Erinnerungsbildern einer raumfernen Welt verwebend; erst Friedensfest und Einsame Menschen brachten die ganz konsequente unmittelbare räumliche wie zeitliche Nähe, spielten gewissermaßen in der Umwelt des Dichters, in der er selber lebte. Es lag nahe, daß, nachdem Hauptmanns Hand sicherer geworden war, eines Tages der Gedanke sich aufdrängen mußte, mit diesem Besitz nun an ein zeitlich fernes, der Gegenwart bereits entrücktes Stück Leben heranzutreten — die naturalistische Form gerade um ihrer Unmittelbarkeit willen zur Gestaltung eines Stückes Vergangenheit zu verwerten und so ihren Geltungsbereich über das nur Zeitgenössische auszudehnen ins Allgemeine.

Diesen Schritt tat Gerhart Hauptmann zuerst in seinem neben der Versunkenen Glocke populärsten Drama, in den Webern. Ein Schauspiel aus den vierziger Jahren heißt der Untertitel; die Umwandlung, die das Verhältnis von Stoff und Form, um einmal diese primitive Unterscheidung zu machen, erfahren hat, ist darin klar ausgesprochen. Er widmete das Werk seinem Vater: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden", heißt es in dieser Zueignung. Der Ausgangspunkt des Werks, die zeugende Fortwirkung von Erzählungen ist damit gegeben und zugleich die nähere Verbindung, die diese persönliche, gewissermaßen familiäre Beziehung zu den dargestellten Menschen zwischen Dichter und Thema ergab.

Sie ist der Dichtung sehr zustatten gekommen. Die Weber sind dasjenige Werk des jungen Hauptmann, in denen seine menschlichen wie seine dichterischen Qualitäten am stärksten und reinsten sprechen. Die zeitliche Ferne bewirkte eine Abgerücktheit vom Stoff, die die zeitgenössischen Dramen mit der Versuchung, die Objektivität durch direktes Mitreden auf dem Umweg über den Helden zu durchbrechen, nicht bekommen konnten; die persönliche Verbundenheit mit der Welt schuf trotzdem eine Wärme, die das bloße kühle Darstellen eines Stücks Vergangenheit mit naturalistischen Mitteln aufhob. Sie ergab von selbst eine Teilnahme, auf der wiederum Hauptmanns menschlich schönes Mitleid ungehindert erwachsen konnte, während auf der Gegenseite der Stilzwang, den der Naturalismus hier bedeutete, jede vielleicht sich ergebende Versuchung zum Abgleiten in Pathos verhinderte. Indem ein zeitgenössisches Mittel an ein bereits historisches Thema gewandt wurde, mußte ein Ziel unbedingt Vermeiden der Pathetik heißen. In erster Linie der historischen, weil der Gegensatz zum bisherigen Drama ja gerade auf der Verneinung des historischen Pathos beruhte; ebenso aber auch der sozialen, die in dem Erstlingsdrama zuweilen leise aufglimmt, weil es sich hier ja um Zustände vor der Entdeckung des sozialen Gewissens handelte und der Naturalismus sich hier als Gestaltungsmittel am Geschichtlichen, also historisch richtig bewähren mußte.

Dazu kam, daß Hauptmann hier, weil er im wesentlichen ein Stück Vergangenheit schildern und lebendig machen wollte, von der Tradition des Dramatischen sich weiter lösen konnte, als in den Gestaltungen von Menschen und Zuständen seiner Zeit, die einer

Rechtfertigung durch persönliche Konflikte und Besonderheiten bedurften. Das Ziel war hier von vornherein Darstellung von Zuständen: d. h. das, wozu Hauptmanns Seele kraft ihrer undynamischen Beziehung zum Leben am meisten neigte. Es galt nicht auf dem Hintergrund von Zustandsbildern einen persönlichen Konflikt zu entwickeln, sondern lediglich Zustände zu schildern, die in ihrer Unerträglichkeit zu gewaltsamen Konsequenzen führen mußten, diese ebenfalls zu gestalten und schließlich einen Weg zu finden, dem Ganzen vom Ende aus die Durchleuchtung zu geben, die sonst der Abschluß des persönlichen Schicksals ergeben mußte.

Mittel dieser Zustandsschilderung blieb natürlich hier wie überall Menschengestaltung: aber sozusagen unpersönliche, oder falls das nicht mißverständlich klingt, unterpersönliche. Das Stück hieß Die Weber; es handelte sich also darum, Weber hinzustellen. Menschen, die im Grunde zeit ihres Lebens Masse, Massenteilchen waren, Arbeitsmaschinen, die alle dasselbe taten, dasselbe litten, dasselbe erlebten und im Grunde doch alle ebenso verschiedene Menschen waren, wie die Gestalten glücklicherer Regionen. Es galt eine Masse zu bilden, und sie doch aus lauter Einzelnen bestehen zu lassen, die ihre Einzelheit aber nicht aus der Gesamtheit lösten, sondern kollektiv lebten, litten, handelten. Eine Zeit und eine Lebensschicht in ihr sollten lebendig werden, das Schicksal eines Ganzen, nicht das Los Einzelner. Hauptmann unternahm es mit den Webern, dem bisherigen individualistischen Drama das erste soziale Drama gegenüberzustellen: denn dieser Titel gebührt nur dieser Dichtung, nicht seinem Erstlingswerk.

Die Aufgabe war schwer. Daß Hauptmann sie so weit zur Lösung bringen konnte, wie er es getan hat, lag einmal daran, daß diese bildhafte Dramatik, diese Schilderung menschlicher Zustände mit Mitteln der direkten Rede der Geschilderten seiner Grundveranlagung sehr entgegenkam. Es lag ferner daran, daß hier der theoretische Sozialismus seiner Zeit, dem der junge Hauptmann sehr nahe stand, nicht mehr nur, wie im Falle Loth, gepredigt, sondern an einem sehr konkreten Fall in seinen Wurzeln und Konsequenzen dargestellt und entwickelt werden konnte — und daß schließlich dies alles, unterstützt durch die persönliche äußere Beziehung über den eigenen Großvater, klar und stark zu Gerhart Hauptmanns stärkstem überpersönlichen Gefühl, zu seinem Mitleid sprach. Was in dem Erstlingswerk nur ausgesprochen wurde, wurde hier ge-

staltet; das Mitleid ging als wirkender Faktor in die Formung der Menschen ein. Es brauchte keines Chores mehr, der die Theorie formulierte: in den Schicksalen und Leiden der Armen, die er hinstellte, in der Art, wie er ihr kleines Leben zeichnete, wirkte sich dieses Mitleid reiner aus, als es das je vorher oder nachher vermochte. Einzig in Hanneles Himmelfahrt schwingt noch etwas von demselben Glanze mit, schon getrübt durch einen leisen Zusatz Sentimentalität, der sich freilich nur zu leicht aus der Konzentrierung des Gefühls auf ein leidendes Kind ergeben mußte.

Sehr stark sprach dabei die innere Verbundenheit mit dieser Welt mit. Nicht nur Herkunft und Tradition, gemeinsame Heimat und überkommene Erinnerung aus der eigenen Familie verbanden ihn mit dieser Welt; sein innerster Instinkt, das, was sein Dasein am stärksten trug, trotz aller Beziehungen zur Kunst, war jene dunkle Verbundenheit mit den tragenden Schichten des Lebens, wie er sie sich selbst in dem dunkeln, ungeformten Gefühl, in der Welt aber im Volke fand, das aus diesem noch ungeformten Sein heraus lebte. In diesem Drama überließ Gerhart Hauptmann sich unmittelbarer als in seinen bisherigen Dichtungen diesem ererbten Gefühl, seiner eigentlichen Welt: ohne Ehrgeiz und ohne Abstand. So entstanden in den Zustandsbildern der Webernot zugleich Bilder seines eigenen inneren Zustands; die Welt in ihm verschmolz mit dem Abbild der äußeren, sein Gefühl ging in sie ein zu einer Ganzheit, wie er sie bisher nicht erreichte. Der Naturalismus verlor das Theoretische, das ihm anhaftete, weil er hier aus der Aufgabe fast mit Notwendigkeit wuchs; er ging mit in die Verschmelzung von Dichter und Welt ein und ward sinnvolles Mittel, um mitzuwirken an der Schöpfung des ersten Dramas, das ein Bild des deutschen Lebens in diesem 19. Jahrhundert gab.

Denn darin liegt ein Teil der Bedeutung dieser Dichtung: daß sie die erste anschauliche Gestaltung eines Stückes unserer deutschen Welt ist. Man gehe die ganze zeitgenössische und vergangene Dichtung durch: bis zu diesem Werk gibt es kein Drama, das ein lebendiges Stück unseres deutschen Gegenwartlebens (im weiteren Sinne) in das Dasein stellt. Was wir an dramatischen Bildern unserer Welt haben, liegt weit zurück und ist zuletzt auf persönliche, nicht auf allgemeine Schicksale gestellt: die beiden großen bürgerlichen Trauerspiele Schillers und Hebbels, dann Büchners Woyzeck und als Komödie vielleicht noch Niebergalls Datterich.

Das deutsche Drama war zeitlos; unsere Welt, unsere Gegenwart und jüngste Vergangenheit hatte nichts mit ihm zu tun. Hauptmann war der erste, der mit den Webern das Wagnis unternahm, einen sehr wesentlichen Teil dieser Welt, in einem Ausschnitt und begrenzt natürlich, aber mit der bewußten Absicht eines Zeit- und Lebensbildes auf die Szene zu stellen. Von den Webern aus durfte er mit Recht das stolze Wort von sich selber sagen, daß er doch eigentlich erst das deutsche Drama auf die Beine gestellt hätte.

Man könnte die Weber somit ein historisches Drama nennen — wenn nicht zugleich unbewußt ein gut Teil Heutiges in dieses Bild aus deutscher Vergangenheit gekommen wäre. Hauptmann hat sich nach Möglichkeit an die geschichtlichen Vorgänge gehalten; Schlenther gibt als seine Quelle außer den väterlichen Erzählungen vor allem Alfred Zimmermanns „Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien" an (1885 erschienen bei Korn in Breslau). Bis auf Einzelheiten hat Hauptmann naturalistisch streng die Wirklichkeit geachtet; die Namen sind geändert, aus dem Fabrikanten Zwanziger ist ein Dreißiger, aus Dierig Dittrich geworden. Die Ereignisse selbst aber sind bis auf Kleinigkeiten exakt verwertet; selbst die Tafel, die Dittrich im letzten Akt aus dem Fenster hängt „Ihr sollt alle befriedigt werden", ist bei Zimmermann historisch belegt. Hauptmann hat indessen nicht hindern können, daß sein Zeitgenossengefühl, das soziale Empfinden eines Menschen aus dem Beginn der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts mit in die Gestaltung dieser vergangenen Welt eingegangen ist. Die Gestalten des Moritz Jäger und des roten Bäcker haben bei aller Diskretion manchen Zug aus der Gegenwart von 1890 bekommen, der Fabrikant Dreißiger als Kapitalistentypus im negativen Sinne ebenfalls — und der Kandidat Weinhold, sein Hauslehrer, wirkt nicht umsonst wie ein letzter Nachklang und später Schatten des Alfred Loth aus dem sozialen Erstlingsdrama. Es ist ein Stück Vergangenheit — gesehen aber aus der Perspektive einer späteren Zeit und durchleuchtet von einem Gefühl, das schon die Klärung späterer hellerer Jahrzehnte durchgemacht hatte. Freilich ohne daß dadurch etwa ein Drama der Tendenz daraus geworden wäre. Die Weber sind ein soziales, aber kein sozialistisches Drama — man könnte fast sagen, im Gegenteil. Man hat das sehr deutlich erlebt vor der Aufführung 1921 im großen Schauspielhaus. Am stärksten wirkten die beiden ersten Akte mit

der reinen Menschlichkeit des Gefühls: sobald die äußere Parallele mit den jüngsten Ereignissen, das Revolutionäre einsetzte, wurde dieses Gefühl in seiner reinen Wirkung durchkreuzt — weil die Beziehung auf heute von außen her betont wurde. Der Weberaufstand Hauptmanns, geboren aus der einfachsten, furchtbarsten Menschennot, dem bitteren Hunger, hat mit dem, was wir in den letzten Jahren erlebt haben, nichts gemein, — weil er zugleich ein Symbol einer ewigen Menschensehnsucht zum Besseren ist, die hier ein schlichtes und grade in dieser Schlichtheit ergreifendes Bild ihres Sinnes gefunden hat.

Wie ferne Hauptmann selbst eine revolutionäre Tendenz gelegen hat, zeigt der letzte Akt, der schönste und dichterisch reichste — und zugleich der deutscheste oder preußischste von allen. In den ersten Bildern reißt die Not und der plötzliche Sturm des Aufruhrs die Weber, alte und junge, widerstandslos mit: hier stellt sich auf einmal ein Mensch, der ebenso gelebt und gelitten hat wie alle, ein Weber den andern Webern ablehnend und Halt gebietend entgegen, weil er über seinem armseligen Dasein sich eine höhere Welt aufgebaut hat, die ihm den Ausgleich schafft, den die irdische Welt nicht gibt. Die primitive Sehnsucht der anderen bekommt hier, in dem Vater Hilse, der den inneren Strom der Handlung als Einzelner zum Stehen bringt, die Wendung ins Geistige: das Diesseits, für den armen Hunger der anderen alles, wird plötzlich Schatten, über dem etwas anderes aufwächst, ein Ahnen, Tasten, Suchen und gläubiges Wissen um eine Welt, von der aus dies alles erst seinen Sinn bekommt. Für den Vater Hilse ist diese andere Welt des Glaubens und der Pflicht die einzige: ein Stück besten Preußentums steht über der allzu diesseitigen Traumerfüllung der anderen auf und hält der Brandung, die um ihn aufsteigt, einsam stand. Am Vater Hilse zerbricht der innere Sinn des Weberaufstands; ein Einzelner, der in simpler Ahnung ein Stückchen von der Traumwirklichkeit der Welt erfaßt hat, hebt die einfache Welt der andern aus den Angeln — selbst wenn sie weiter rast und eine verirrte Preußenkugel sinnlos den preußischsten dieser Weber niederstreckt. „A jeder Mensch hat halt ne Sehnsucht", meint der alte Hausierer Hornig entschuldigend, als die Weber, das Dreißigerlied singend, aufbrechen: Vater Hilse sieht tiefer. „Das Häufel Himmelsangst und Schinderei da, das ma Leben nennt, das ließe man gerne genug im Stiche. Aber dann — dann kommt was —". Und am

schönsten vielleicht in den späteren Worten: „Fer was hätt' ich denn hier gesessen — fer was denn? Weil ich 'ne Hoffnung hab'. Ich hab' was in aller der Not ... Und ich laß mich vierteeln — ich hab 'ne Gewißheet. Es ist uns verheißen. Gericht wird gehalten, aber nich mir sein die Richter." Hauptmanns Schicksalsglaube hat hier, vielleicht in Erinnerung an die sichere Gläubigkeit der Menschen seiner Jugendumwelt, eine Wendung genommen, die dem ganzen Drama von innen her die Sicherung auch der äußeren Form gibt.

Man hat den Webern wie den meisten Dichtungen Gerhart Hauptmanns vorgeworfen, sie wären kein Drama, weil sie keinen Helden hätten. Der Einwand ist nicht berechtigt: die Masse ist hier wirklich einmal der Held geworden und hat in ihrer Art dem Drama sogar fast etwas im Sinne des Dynamischen Dramatisches gegeben. Denn sie wirft ihre Sehnsucht nach Besserem fast von Anbeginn über das Ganze hinaus als ziehende Energie, die ebenso die Bewegung schafft wie die treibende, schiebende Kraft der äußeren Ereignisse. Was sich bewegt, ist nicht ein Einzelner, sondern ein Stück Welt; ein Teil des Daseins gerät in Bewegung, alles mitreißend, wie ein Strom — und ebenso sinnlos vernichtend, was sie als feindlich empfindet. Eine dumpf gedrückte Leidenskraft will einmal Ausgleich im Handeln, und handelt dumpf zerstörend, wie alles Primitive. Bis sich ihr eben am Ende, aus ihr selbst heraus, ein Einzelner, Ihresgleichen, nicht feindlich, aber innerlich vollkommen gegensätzlich entgegenstellt — und ihren inneren Mangel, ihre Sinnlosigkeit enthüllt. Äußerlich rollt der Strom weiter; das Militär, das die Ordnung wiederherstellen soll, wird ebenso überrannt wie die Fabriken und Häuser der Fabrikanten: der Zusammenbruch des Aufstands, der ebenso plötzlich erlosch wie er aufgeflammt war, bleibt bei Hauptmann außerhalb des Bildes. Er begnügt sich mit der Verneinung des inneren Sinns durch den höheren Glauben des alten Hilse: ein Spiegel, nicht ein äußerer wirksamer Widerstand wird dem Geschehen entgegengehalten. Es wird reflektiert und damit in sich zurückgeworfen, wenn auch die äußere Bewegung über das Ende hinaus noch weiterrollt. Dramatisch kann man das vielleicht nicht nennen; dichterisch ist es, wenn auch wahrscheinlich völlig unbewußt, sehr fein empfunden. Und dem Bilde der deutschen Welt des 19. Jahrhunderts, das Hauptmann hier gegeben hat, fügt es einen Abschluß hinzu, wie er im besten Sinne deutscher kaum gedacht werden kann.

Als eine Art Fortsetzung und Weiterbildung in Thema wie Form steht neben den Webern das Bauernkriegsdrama vom Florian Geyer. Der Inhalt ist wieder der Aufstand eines gequälten Volkes: während aber die Weber das Auflodern und Hinfluten eines solchen Ausbruchs zeigen, bringt Florian Geyer den Abstieg. Bei den Webern liegt der Höhepunkt des Geschehens am Ende, wo die Weber sogar das Militär mit Steinen zu Paaren treiben; beim Geyer am Anfang, bei dem strahlenden Einzug in der Neumünsterkirche zu Würzburg — über dem doch schon die Schatten des Endes, des Untergangs schweben. Das Bild deutschen Wesens im Volke, wie es in den Webern aufwächst, bekommt hier seine Ergänzung und sein Gegenstück, ohne das es eigentlich nur halb und Bruchstück bliebe. In den Webern leuchtet die unendliche Leidensgeduld, die das Schicksal diesem Volk mitgegeben hat, das Stillehalten und Ertragen, bis irgendein Tropfen den Eimer zum Überlaufen, die vom Druck zusammengepreßte Kraft zur Entladung bringt. Die Weber: das ist das Volk ohne Führer, das, einmal aus seiner Tatlosigkeit und Passivität herausgerissen, in dem dumpfen Gefühl: es muß etwas geschehen — wie ein Stück Natur, ohne Ziel, nur um die innere Spannung loszuwerden, ohne an Konsequenzen und Möglichkeiten zu denken, in einem blinden Handlungswahn dahinströmt, bis die Energie, die zur Explosion führte, verbraucht ist und die Welle wieder zusammensinkt, zur gleichen Passivität und leidenden Tatlosigkeit wie vordem. Der Geyer dagegen: das ist die Tragödie dieses Volkes, die gerade von seinen Führern kommt — Untergang einer groß und stark einsetzenden Bewegung, die zugrunde geht, weil diesem Volk die Verschmelzungsfähigkeit fehlt. Die Weber haben nur das dunkle Empfinden: Es muß etwas geschehen — und wandern plötzlich dahin, eine halb träumende Einheit voll Sehnsucht und Glauben, große Kinder, die das Wunder suchen gehen. Die Bauern haben die gleiche Sehnsucht zum Besseren, Freien; aber sie können keine Einheit werden, die ihrem Wollen die Kraft zum Siege verleiht, weil über ihnen lauter Einzelwillen und Egoismen sind, die führen, aber sich nicht fügen wollen, während der einzige, der Führer sein könnte, sich wiederum echt deutsch als Romantiker unter die Sache stellen will und nicht sieht, daß er sie gerade damit vernichtet. Florian Geyer ist die Tragödie der deutschen Eigenbrödelei, der jahrhundertealten, wie es scheint, unüberwindbaren deutschen Unfähigkeit, aus der Isolierung der

eigenen kleinen Welt in das Ganze einzugehen. Er ist die Tragödie der Eigensucht und der ewigen deutschen Zwietracht, — und zugleich die Tragödie der deutschen Romantik, des Idealismus, der auf die Idee mehr als auf die Sache sieht und der am Ende ebenso eigensüchtig ist, ebenso seinen Träger isolierend und nur auf sein kleines Besonderes stellend wie der Neid und die Mißgunst und Kurzsichtigkeit der andern. Florian Geyer zerbricht nicht nur durch die Schuld und Unfähigkeit der anderen; er zerbricht ebenso an sich selber, an seiner deutschen Gläubigkeit an die Sache, über der er die Forderung, die sie an ihn stellen muß, übersieht. Er entzieht sich ihr, indem er sich unterstellt, statt zu führen. Wie dort die Weber alle zusammen dumpf und blind dahinziehen, so hier jeder einzelne — und selbst der, der die Macht und die Möglichkeiten zum Führer hätte. Jeder träumt seinen eigenen Traum in diesem Lande, die einen irdisch, der andere himmlisch. Träumer aber sind sie alle, die Bauernführer und Ritter genau so wie der schwarze Geyer und Karlstatt und seine Leute: Wanderer jeder in einer anderen Welt, in der er für sich allein ist und allein sein will.

Als das Drama zuerst am Deutschen Theater Otto Brahms zur Aufführung kam, in einer äußerlich glücklichen Zeit des Reiches — da war es für die Zuschauer ein Stück ferner Geschichte, verwirrend durch die Vielheit der Gestalten, ohne Beziehung auf unsere Welt, und versank in Ablehnung und Unempfundenbleiben. Fünfundzwanzig Jahre später, nachdem wir den Krieg verloren, die Revolution kaum überstanden hatten, kam es von neuem zu uns, in einer Zeit der Not und tiefsten Qual des Landes — und war ein erschütterndes Spiegelbild unseres inneren Schicksals und Verhängnisses geworden. Was einst Vergangenheit ohne Beziehung auf uns selber schien, lag jetzt auf einmal wie ein nur leicht verschleiertes Gegenwartsbild vor uns, war heimlich ganz von selber ein Bild des deutschen Schicksals überhaupt geworden. Das Zeitbild aus dem Bauernkrieg schien unser Mythos geworden: alle Herrlichkeit und alle Abgründe deutschen Wesens lagen ausgebreitet da; aus diesem durchleuchteten Stück deutscher Geschichte quoll heiß die Erkenntnis auf, daß all das, was wir in diesen Jahren durchlebt hatten, die Größe wie der Niederbruch dieses deutschen Volkes, seine Wurzeln im Erbe von Jahrhunderten hat, im Grunde Ausdruck und beinahe unentrinnbare Folge unseres tiefsten Wesens, ein Stück ewigen deutschen Schicksals ist. Die

Tragödie Florian Geyers war nicht mehr nur die Tragödie des Menschen, der über seine Zeit hinaus in ein Reich des Besseren, Freieren, Gerechteren will, und untergeht, weil er über seinem Glauben an die Sache die Wirklichkeit der anderen vergißt; sie war die immer wiederkehrende Tragödie dieses Volkes geworden, das voll Glauben und Hingabe seiner Sehnsucht folgt, wie ein träumender Riese Taten voll Glanz und Verheißung vollbringt — und zuletzt doch immer wieder zerschlagen und zerbrochen wird, weil seiner Innerlichkeit die Voraussetzungen zur Einigkeit und damit zum letzten stärksten Heimischwerden auf dieser Erde zu fehlen scheinen.

Es ist möglich, daß wenigstens ein Teil dieses Erlebnisses aus der sehr nahen Beziehung kam, die die Schicksale der Gegenwart mit dem Geschehen im Drama verbanden. Man hatte sie bei der Aufführung jedenfalls bewußt aufgefaßt und verwertet: der Schluß des ersten Akts, die Szene, in der die Bauernführer ihre Messer mit einem kräftigen Sprüchlein in die Würzburger Kirchentüre stoßen, war textlich leicht gewandelt, und das Wort des Sartorius: „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz" war zum Leitspruch Florian Geyers erhoben worden. Es ist auch sehr wohl möglich, daß, wenn einmal andere Zeiten kommen, diese Wirkung der Dichtung wieder verblaßt, daß das nur Historische sich von neuem stärker in den Vordergrund schiebt. Bestehen bleibt, daß sie auf unsere Zeit mit dieser Kraft gewirkt hat, daß alles Dunkle und alles Strahlende dieses Volkes in diesem Werke zu einem durchsichtigen Bilde voll trauernder Liebe zusammengefaßt schien: und da wir nur von unsern Erlebnissen aus zu werten und zu berichten haben, so bleibt auch bestehen, daß dieses Bauernkriegsdrama zum mindesten für uns in einem noch viel tieferen Sinne das deutsche Drama ist als die Weber. Denn hier ist über dem Zeitbild zum wenigsten vorübergehend etwas Zeitloses gewachsen; ein Stück ewigen Sinns unseres Wesens leuchtet auf, wie es vordem kaum ein anderes deutsches Drama eingefangen hat. Es gibt viele viel stärkere Einzelbilder von Menschen deutscher Art, von Lessings Tellheim über den Wallenstein bis zu Kleists Homburg: es gibt kein Bild einer Vielheit wie dieses hier, das so sehr Deutschland selber spiegelt! —

Formal schließt sich das Drama ebenfalls aufs engste den Webern an — nicht im Aufbau des Ganzen, aber in den Mitteln,

mit denen es gestaltet ist. Hauptmann arbeitet hier wie dort ein Stück Vergangenheit mit den Mitteln seiner Gegenwart heraus, hier mit einem der besonderen Aufgabe angepaßten sozusagen historischen Naturalismus. In den Webern war die Übertragung ohne weiteres möglich, weil die Vergangenheit noch ganz nahe, kaum ein halbes Jahrhundert zurücklag: beim Florian Geyer mußte die Methode einer Umwandlung unterzogen werden. Es mußte gewissermaßen ein Naturalismus von 1525 geschaffen werden, ein Sprachstil, ebenso dem täglichen Leben abgewonnen, wie der moderne, aber dem täglichen Leben einer längst versunkenen Zeit. Die Geschichte, die Hauptmann gestalten wollte, sollte zum erstenmal ungeschichtlich, als Gegenwart gestaltet werden, erlöst vom Blankvers und vom falschen Pathos der Historiendramen. Und zugleich sollte erwiesen werden, daß der Naturalismus nicht nur bei Armeleutmalerei und Familienkatastrophen oder Diebskomödien, sondern genau so gut bei Haupt- und Staatsaktionen nicht nur möglich, sondern das einzig richtige, weil einzig wahre Gestaltungsprinzip ist.

Die Aufgabe, die Hauptmann sich damit stellte, war alles andere als einfach – und sie forderte vor allem vom Dichter ein Stück Selbstentsagung, ein Dichten gegen sich, wie es nicht oft gefordert war. Es galt nicht nur, ein Stück deutscher Geschichte, das sich überall durch die Vielheit der Ereignisse und der Beteiligten, durch ein schwer übersehbares Nebeneinander von Geschehnissen auszeichnete, in mehr oder weniger dramatischen Bildern hinzustellen: es galt, die Menschen, die diese Bilder formten, in ihrer wirklichen verschollenen Sprache reden zu lassen, so wie sie in den Ratsstuben zu Würzburg und Rothenburg, auf den Gassen in Schweinfurt und in den fränkischen Nestern gesprochen wurde. Hauptmann nahm nicht nur eine Historikeraufgabe, sondern auch gleichzeitig ein Philologengeschäft auf sich. Bei den Webern brauchte er nur in Jugenderinnerungen und den Dialekt seiner Heimat hinabzusteigen: im Geyer mußte er Germanisten und Bibliotheken bemühen, – streng genommen jedes Wort am Deutsch der Lutherzeit nachprüfen.

Ich bin kein Germanist, vermag nicht zu sagen, wieweit es Hauptmann gelungen ist, im Sprachlichen die selbstgestellte Aufgabe zu lösen. Wissende behaupten, daß der Zeitstil vollkommen getroffen und gewahrt sei, zum Teil mit starker Benutzung des

Andreas Gryphius. Für die dichterische Leistung ist das irrelevant, insofern, als das gleiche Resultat, die lebendige Gestaltung eines Stückes deutscher Geschichte mit völlig anderen Mitteln möglich und denkbar ist, bei derselben anschaulichen Wirkung. Von Bedeutung ist es als menschliche Energieleistung — und in den Konsequenzen, die dieses Leben und Dichten gegen sich notgedrungen im Verlauf des Unternehmens haben mußte, sobald der Nötigung nicht mehr zu entgehen war, den Zwang der wissenschaftlichen Richtigkeit abzuschütteln um der dichterischen willen. Was ungefähr mit der zweiten Hälfte des vierten Aktes einsetzt.

Hauptmann beginnt das Drama auf dem Höhepunkt des Erfolgs der bäuerischen Bewegung. Heilbronn und Weinsberg sind gefallen, der Ansbacher Markgraf verhandelt, von allen Seiten kommen Ritter und Städte und schließen sich dem Bundschuh an; der Bischof von Würzburg muß sein festes Schloß auf dem Marienberg verlassen, und unter Glockengeläut und Jubelgeschrei ziehen die bäuerischen Haufen am 9. Mai 1525 zuerst in die Mainvorstadt unter dem Schloß, dann in die Kiliansstadt selber ein. Aber in all diesem Glück und Erfolg wird bereits der Wurm sichtbar, der Keim des Zerfalls, der das Ganze bedroht: die innere Uneinigkeit der Führer, Neid, Hader und Mißgunst untereinander. Im Kapitelsaal von Neumünster, in dessen Kreuzgang Walter von der Vogelweide begraben lag, bricht diese Uneinigkeit aus, und Florian Geyer, der Ritter, der zu den Bauern gegangen ist, weil ein brennend Recht durch sein Herz fließt, der einzige, der mit seinem Glauben an die Sache und gestützt auf die Kraft seiner schwarzen Schar, Führer sein könnte, verzichtet darauf, die Macht zu übernehmen — um der Sache, um der evangelischen Freiheit willen. Er fügt sich dem gemeinsamen Kriegsrat — damit beginnt der Abstieg. Die Verhandlungen mit der Besatzung auf dem Marienberg werden abgebrochen: man beschließt die Belagerung. Geyer muß nach Rothenburg, Geschütze holen, um Bresche in die festen Mauern zu legen; in seiner Abwesenheit unternehmen die Belagerer, trotz des Versprechens, das sie ihm gegeben haben, einen Sturm gegen den Berg und werden elend zurückgeschlagen — mit schweren Verlusten der Bäuerischen und vor allem der schwarzen Schar Florian Geyers. Und nun folgt Schlag auf Schlag: der Truchseß von Waldburg rückt von Süden her heran, schlägt die Bauern bei Böblingen, wo zwanzigtausend fallen; der Markgraf von Ansbach wendet sich

zu den Feinden, nimmt Kitzingen wieder ein und hält grausames Gericht — und das Ende ist Königshofen, die Vernichtung der letzten Bauernmacht durch den Truchseß. Was in Glanz und Hoffnung begann, endet in Blut und Tränen; Florian Geyer selber sucht als Letzter kämpfend den Tod. Auf Rimpar, dem Schloß seines Schwagers Wilhelm von Grumbach, stellt er sich, schwer verwundet, den siegestrunkenen Rittern, den Stumpf seiner schwarzen Fahne in der Hand, zum letztenmal entgegen: sie stehen noch zaudernd — da fällt ihn der Armbrustschuß eines Landsknechts, den Geyer einst niederschlug und der nun Rache und die ausgesetzte Belohnung zugleich will.

Dies alles hat Hauptmann in fünf Akten und einem Vorspiel gestaltet, in fünf Bildern, nicht der Ereignisse, sondern ihres Widerhalles, nicht der Kämpfe, sondern ihrer Wirkung auf die Kämpfenden. Das Vorspiel gehört den Bischöflichen auf Unserer lieben Frauen Berg — der erste Akt den siegreichen Bauern. Der zweite, Geyer in Rothenburg, bringt schon die Umkehr: Florians Lagerdirne, die schwarze Marei, in der Hauptmann einen blassen Schatten der seltsamen Frauengestalt der schwarzen Hofmännin, einer Rosa Luxemburg des Bauernkriegs, in die sonst fast nur männliche Welt des Dramas gestellt hat, meldet die Nachricht vom Sturm auf den Marienberg und von Böblingen — den Anfang vom Ende. Der dritte, mit dem bäurischen Landtag in Schweinfurt, bringt Abfall um Abfall, zuletzt Kitzingen und die grausame Rache des Markgrafen an den Bürgern — der vierte, der noch einmal in Rothenburg spielt, gipfelt in dem Kommen des sterbenden Tellermann, des getreuen Feldhauptmanns von Florian Geyer, der das Schreckenswort Königshofen lallt, ehe er in seinem Blut mit dem Fahnenstumpf zusammenbricht. Überall Bericht — und Reaktion auf diese Hiobsposten. Der Kampf selber spielt irgendwo ferne; man erlebt auf der Szene nur seine Wirkung auf die Seelen, das langsame Sinken und Sterben des Glaubens an die neue bessere Ordnung der Dinge. Der Weberaufstand kommt wenigstens in einem Akt bei Dreißiger zu tätiger Entladung: hier wächst das Zeitbild nicht aus den Ereignissen, sondern aus ihren Reflexen. Erst im letzten Akt setzt ein direktes Geschehen ein: Geyers Ende im Schlosse zu Rimpar wird direkt gestaltet — weil er vom vierten Akt an, da es sich nur noch um ihn selber und nicht mehr um die Sache handelt, der er diente, sein Schicksal selbst in die Hand genommen hat.

Bis zu diesem vierten Akt hat Hauptmann mit strenger Selbstentsagung objektiv die Tragödie des Bauernkriegs gegeben. Aus dem Nebeneinander zahlloser Einzelgestalten, von Geyer und Götz, dem er im Gegensatz zu Goethe sein geschichtlich kleinliches Gesicht zu geben sucht, bis zu Metzler und Jakob Kohl und Hans Bermetter, genannt Link, dem bösen Engel Till Riemenschneiders, zieht ein endloser Reigen von Menschen vorbei, Ritter und Mönche, Bürger und Landsknechte, Bauern und fahrendes Volk — eine Mosaikarbeit, die rein als solche Achtung abnötigt. Es bleibe dahingestellt, ob ein unbefangenes, mit keinerlei Kenntnis der Geschichte des Bauernkriegs belastetes Gemüt aus dieser Vielheit und ihren Stimmungen ein Bild der Ereignisse und der Zeit bekommen kann, ob ein Teil der Wirkung z. B. der Szene, wenn Tellermann in die Herberge taumelt und mit letzter Kraft das Schreckenswort Königshofen lallt, ohne ein Wissen um die historische Bedeutung dieses Endkampfes nicht verpuffen muß: die Energie der Leistung, der Verzicht auf das Einfließenlassen des Persönlichen, das Sichbegnügen mit objektiver Darstellung unter Wahrung des zeitlichen Sprachcharakters behält etwas Heroisches. Auch dann noch, wenn man feststellen muß, daß Hauptmann am Ende mit einem fast hörbaren Seufzer der Erleichterung diese Selbstvergewaltigung aufgegeben und sich nun im Schluß, von der zweiten Hälfte des vierten Akts an, für das bis dahin Unterdrückte schadlos gehalten hat — indem er nun statt an den Bauernkrieg sich an Geyer hielt, und an ihm und durch ihn in die Welt voll Blut und Grauen wenigstens etwas von sich, den einen Hauptmannzug der menschlichen Verlorenheit vor der Welt brachte, und die leise schwingende Romantik seines Daseinsgefühls, wie es in der Betrachtung der menschlichen Schicksale, in denen sich ein bißchen vom eigenen spiegelt, zum Ausdruck kommt. Vom Dichten in der Richtung gegen sich wendet er sich vom vierten Akt an mutig in die Richtung seines Gefühls zurück und erfüllt den dunkeln Schluß dieser Szene in der Rotenburger Herberge mit allem, was ihn selbst zuletzt am Leben und Dichten überhaupt reizt. Bis dahin arbeitet er bewußt objektiv; hier öffnet sich die Schranke, und das Subjektive strömt herein. Wenn der sterbende Tellermann kommt, wenn die alten Spielleute mit zitternder Stimme in der nächtlichen Verlassenheit noch einmal das Florian-Geyer-Lied singen, und der schwarze Ritter sitzt und weint: wenn

er Marei fragt: Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode? — Bei St. Gertrauden — Wo ist man die zweite Nacht nach dem Tode? — Bei St. Michel — und dann antwortet: „so will ich übermorgen Sankt Gertrauden und über drei Tage Sankt Michel von Euch grüßen" — dann ist auf einmal der Dichter mitten unter seinen Menschen mit seinem Gefühl — und sogar in ihnen. Aus Florian Geyer klingt Hauptmanns eigene Stimme und Hauptmanns Gefühl: die schwebende lyrische Stimmung und leise Romantik, die ihn wie ein leichter Rausch ergreift, wenn das Leben plötzlich selbst etwas von Dichtung zu bekommen scheint. Die Distanz ist aufgehoben; der Dichter spielt mit — und gibt seinem Helden nicht nur von seiner Art, sondern sogar ein wenig von seiner Literatur, wenn Geyer zuletzt des Hutten und des Sickinger Gedächtnis trinken muß. Florian Geyer genießt hier fast ein wenig die eigene Situation, sieht sich selbst als tragischen Helden und bekommt einen ganz leisen Zusatz sentimentalen Theaters. Für die theatralische Wirkung der Szene ist der ausgezeichnet, für die menschliche Ganzheit der Gestalt ist er ein ganz leises Abgleiten — eben ins Darstellen seiner selbst, aus dem reinen Sein heraus, das er durch die ersten Akte festhielt. Der Zug steigert sich noch im letzten Akt: in den Bühnenweisungen wird er am deutlichsten sichtbar. Als Geyer aus dem Raum, in dem er sich verborgen hatte, in den Saal hinaustritt, vor die Ritter, in der Linken den Stumpf der schwarzen Fahne, in der Rechten das bloße Schwert: da ist sein Blick „stolz, kalt und gefährlich" — und er fragt „mit eisiger Ruhe": Wen suchet ihr? — Der müde verwundete Mann, der fünf Minuten vorher zusammenbrechend um eine Stunde Schlafs gebeten hat, lacht jetzt „mit unsäglicher Geringschätzung": er ist Held geworden. Es ist nur ein leiser Zusatz, für die Bühnenwirkung durchaus legitim, und bedeutet keinen Einwand gegen das Ganze; er zeigt aber das Abgleiten Hauptmanns aus der strengen Objektivität des Anfangs in eine romantische Haltung, die nach der Selbstbändigung von vier Akten Rausch und Geste und Beteiligtsein wenigstens in Andeutungen als Entlastung verlangt. Weil eben der historische Naturalismus zuletzt noch viel mehr als der zeitgenössische Vorbau und Prinzip ist, hinter dem sich eine in ihren Gründen sehr anders geartete Seele birgt.

*

Das Historische und das Deutsche dieser beiden Dramen ist bewußtes Ziel: Hauptmann wollte in ihm nicht Lebenskonflikte einzelner Menschen im Zusammenhang des Ganzen, sondern typische Schicksale eben dieses Ganzen oder wenigstens einzelner Schichten dieses Volksganzen in anschaulichen inneren wie äußeren Bildern hinstellen. Er wollte die Spiegelungen der deutschen Welt aus dem Bereich der Abstraktion herauslösen und die Geschicke dieses Volkes in die neue Anschaulichkeit hineinstellen, die mit dem neuen Geschlecht heraufgekommen war. Er nahm manches vom alten Theater gewandelt hinüber, formte manches von der neuen Absicht aus um — und stellte in der Tat zum erstenmal ein Stück deutscher Vergangenheit auf reine Gestaltung vergangener Gegenwart mit damaligen Gegenwartsmitteln in eine durchleuchtete Szenengegenwart hinein.

Die bewußte Absicht lebendiger Historie beherrscht nur diese beiden Dramen. Aus sich selber treten noch drei weitere in diese Reihe der eigentlich deutschen Dramen hinein, Fuhrmann Henschel, Michael Kramer und die Ratten. Die beiden ersten, weil jedes von ihnen eine Männergestalt in den Mittelpunkt stellt, die man schon heute als Repräsentanten einer vergangenen Zeit und zugleich als Träger und Vertreter einer ganzen deutschen Menschenart ansehen muß; das letzte, weil es, wie wir es heute sehen, in einer wunderlich visionären Kraft das Berlin der Vorkriegszeit in der merkwürdigen Unterhöhltheit seiner tragenden Unterschichten erfaßt und hingestellt hat. Wer einmal die Geschichte der Zeit von 1880 bis 1910 etwa schreiben will, kann diese drei Dramen direkt als Erfahrungsmaterial benutzen.

Der Fuhrmann Henschel trägt die Jahreszahl 1898; seinem ganzen Geist nach spielt er erheblich früher. Nicht umsonst klingen allerhand Erinnerungen an die geschäftlichen Schicksale der Eltern in diese Dichtung hinein; es könnte wie die Weber den Untertitel tragen: Ein Schauspiel aus den siebziger Jahren. Die Zeit, die es erfüllt, ist bei aller Zeitlosigkeit des Geschehens die des alten Kaisers; der Fuhrmann Henschel, der ehrenfest, aufrecht und eingebunden in die enge Welt seiner Vorstellungen und Begriffe in sein Schicksal „hineintapert", hat etwas von den Männern mit den großen Vollbärten, die noch durch unsere Kinderzeit gingen. Sie hatten den Krieg von 1870 geschlagen, groß, breit, zuverlässig und kindlich zugleich; sie lebten ihr Leben in festen selbstverständlichen Bahnen

— und zerbrachen, wenn das Schicksal sie aus dieser Sicherheit warf, wie Henschel-Wilhelm zerbricht. Aus Kindheitserinnerungen und verdichtetem Gefühl für die menschliche Atmosphäre seiner bewußt werdenden Jugend hat Hauptmann dieses Schauspiel geschrieben: es ist ein Stück jüngster deutscher Geschichte geworden, das schon heute fast dokumentarischen Wert hat.

Formal ist das Drama so etwas wie ein Schicksalsdrama aus unserem Gefühl geworden. Die kranke Frau des Fuhrmanns Henschel, der im Souterrain des Hotels „Zum grauen Schwan" haust, sieht das kommende Unheil voraus und versucht es in ahnender Eifersucht abzuwenden, indem sie auf ihrem Totenbett den Mann verpflichtet, Hanne Schäl, die Magd, die die Wirtschaft führt, nach ihrem Ende nicht zu heiraten. Die Verhältnisse aber sind stärker als sie — der Wille der Lebenden mächtiger als der der toten Frau. Geschäft und Haushalt fordern Hilfe und Aufsicht, wenn Henschel unterwegs ist; die Leute reden, die Sinne verlangen auch ihr Recht — und der Wille der Magd hat nur das eine Ziel, Herrin zu werden, wo sie bis jetzt dienen mußte. Sie stellt dem tastenden zögernden Henschel selbst das Netz, indem sie kündigt; sie zwingt den Zaudernden, halb aus äußeren Gründen sein Versprechen an die Tote zu brechen und zu tun, was er eigentlich innerlich nicht will. Und dann geht das Unheil seinen Gang: denn Henschel ist gut und Hanne Schäl ist böse, und das Böse ist immer das Stärkere. Sie hat ein uneheliches Kind; als Henschel, gütig und menschlich, das Kind in sein Haus holt, ist sie außer sich vor Wut, weil sie das Gerede der Leute fürchtet; zugleich betrügt sie ihn aber mit dem Kellner aus dem Hotel über ihnen, zwingt ihn, seinen alten Knecht zu entlassen, macht ihn heimatlos in der Welt, in der er bisher auf festen Füßen sicher stand. Sie untergräbt langsam aber sicher sein Dasein — bis er schließlich in einem Streit im Wirtshaus erfährt, wie es um sie steht. Da wird ihm sein Versponnensein klar: seiner Seele, die noch mit Kindern, Tieren und toten Dingen fühlend zu leben und Zwiesprache zu halten vermag, wird das Schicksal zur Strafe seiner Schuld, seines gebrochenen Versprechens an die Tote, und er geht hin und macht freiwillig seinem Dasein ein Ende. „Schlecht bin ich gewor'n", sagt er zu Siebenhaar, dem Hotelwirt, der wie einst Hauptmanns Vater an der neuen Zeit zugrunde gegangen ist, so daß er sein Haus aufgeben und in die Fremde ziehen muß — „schlecht bin

ich gewor'n, bloß ich kann nischt dafier. Ich bin ebens halt aso neingetapert. Meinswegen kann ich auch schuld sein. Wer weeß's? Ich hätt' ja besser kenn'n Obacht geben. Der Teifel is eben gewitzter wie ich. Ich bin halt bloß immer grad'aus gegangen." Es ist etwas sehr deutsches in diesem Fatalismus, der zugleich die Sühne für den Fehler auf sich nimmt, obwohl er eigentlich die Schuld nicht fühlt: etwas vom Passiven, Östlichen des Deutschtums, wie es in Hauptmann selber lebt — und zugleich etwas von dem gläubigen inneren Ordnungsinstinkt, der die Menschen dieser Generation noch trug und für uns heute schon fast völlig Historie geworden ist. Hanne Schäl mit dem naturbedingt Bösen in sich ist viel jünger als Henschel, ragt bis in unsere Zeit der Strindbergtypen hinüber; vielleicht hatte die Schauspielerin Lucy Höflich aber nicht ganz unrecht, wenn sie in der Sprachbehandlung durch eine leise Beimischung slawischer Klänge die Gestalt auch äußerlich aus der deutschen Welt des riesigen Fuhrmanns hinausrückte.

*

In einer anderen, engeren Schicht ist die Tragödie Michael Kramers ein Seitenstück zum Fuhrmann Henschel. Henschel — das ist die tragende, langsam versinkende Kraft des Volkes, die kindliche, tastende, sich selber nicht wissende Kraft des großen Riesen; Kramer — das ist die Welt der bürgerlichen Menschen, die darüber sitzen, den Anschluß an das große Reich des Geistes suchen und nicht finden können, weil die Gnade nicht über ihnen und die Demut und Güte nicht in ihnen ist. Vom Sinn der Tragödie kann man in diesem Fall absehen; sie ist nicht eigentlich ein Künstlerdrama, sondern die Tragödie gegenseitiger Grausamkeit aus halber Güte und halbem Wissen umeinander. Michael Kramer, Maler und Lehrer an einer Kunstschule, ist heute auch schon eine Gestalt aus einer verschollenen Welt: kein Künstler, sondern ein Bürger, der malt und redet. Die erste Voraussetzung aller Kunst, eine wirkliche Beziehung zu allem Lebendigen, fehlt ihm vollkommen; er ersetzt sie durch die freudlosen Ideale seiner bürgerlichen Welt, durch Pflicht und Wahrhaftigkeit. Aber auch von denen redet er mehr, als daß er sie lebt: zöge er sich gegenüber die Konsequenz seines Willens zur Wahrheit, wie er sie seinem Sohne Arnold gegenüber zieht, so würde der letzte Akt, da er an der Leiche Arnolds

steht, von einer weniger selbstgefälligen Lyrik erfüllt sein. In diesem verwachsenen Jungen lebt der Funke der Begabung: seine Seele ist verkrüppelt und verbogen wie sein Körper — aber es geht etwas in ihr vor. Der Vater sieht es: zugleich aber sieht er das Verbogene und sucht es an seinen Idealen geradezubiegen. Er redet mit einer nicht rein aus dem Gefühl, sondern aus Prinzip kommenden Güte in den verstockten Jungen hinein, obwohl dessen Verbrechen lediglich in einem renitenten nächtlichen Herumsitzen in einer Kneipe bestehen, in der er die blonde Wirtstochter liebt. Arnold bleibt verstockt und leugnet dem Alten gegenüber sogar seinen Aufenthalt in der Kneipe. Dies Faktum wirft den großen Menschenkenner Kramer um: er schickt ihn fort, erklärt, ihn ekle vor ihm — und als der Junge am Abend dann noch in seinem Stammlokal eine etwas peinliche Rempelei mit Gästen hat, die sein Zeichnen reizt, da geht er hin und macht in Scham und Angst seinem Leben ein Ende. Michael Kramer aber ergeht sich an der Bahre des Toten in langen Monologen über den Tod und die Liebe, über die Grausamkeit der Menschen und die menschliche Verlorenheit vor der Welt — Worte, die bei aller Schönheit im einzelnen hier etwas Aufreizendes haben. Weil man sie konsequenterweise nur als bitterste Ironie und das Ganze im Grunde als eine Tragikomödie auffassen könnte. Hauptmann läßt seine Stellung zu Kramer offen — die Personalbeschreibung, die er von ihm gibt, läßt keine direkte Identifizierung zwischen den Sätzen Kramers und dem Gefühl seines Dichters zu. „Er ist alles in allem eine absonderliche, bedeutende, nach dem ersten Blick eher abstoßende als anziehende Erscheinung", heißt es in der Vorbemerkung zum zweiten Akt. Hauptmann verschwindet hinter der naturalistischen Objektivität, bis er am Ende ähnlich wie beim Florian Geyer von der Stimmung der Situation ergriffen wird und mit in den lyrischen Rausch des alten Kramer eingeht. Die erste Hälfte der Todesmonologe an der Bahre Arnolds könnte man noch dem Sprecher allein zuschreiben: gegen den Schluß hin klingt immer vernehmlicher die eigene Weise Gerhart Hauptmanns auf. „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt! — Und was hast du gewußt? — Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht. Das ist es nicht und jen's ist es nicht, aber was . . . was wird es

wohl sein am Ende?" Das ist an sich sehr schön; aber es ist dasselbe Lied wie das, das die Jungfern vom Bischofsberg abschließt, das im Geyer anklingt — und hier mit der inneren Situation eigentlich gar nichts zu tun hat. Der Alte berauscht sich an seinen eigenen Worten, wird zum Schauspieler seiner Situation und vernichtet damit selber die Wucht seines Leidens, für das er überhaupt einen verdächtigen Reichtum an Worten besitzt.

Von all diesem abgesehen, zum Teil freilich auch gerade deswegen, bleibt die Gestalt des Michael Kramer als ein deutscher Zeittypus, der des bürgerlichen Idealisten, der von seinen Idealen gebunden nicht über sie hinaus zum Leben kommt, bestehen. Der Kreis, für den Michael Kramer eintritt, ist viel kleiner als der, dessen Typus Wilhelm Henschel darstellt: er hat die gleiche Wichtigkeit, weil er für das letzte Menschenalter des Jahrhunderts einer der wichtigsten war. Im Michael Kramer ist etwas von der inneren Tragik der bürgerlichen Menschen gestaltet, vielleicht ungewollt, weil Hauptmann selbst dieser bürgerlich kleinbürgerlichen Welt in seelischen Untergründen verbunden ist. Die Sehnsucht über sich selbst hinaus, die doch noch niemals Möglichkeit der Erreichung des Zieles bedeutet, der sogenannte Idealismus, hier schon mit feineren Zügen, und zugleich die freudlose Strenge dieses Willens zum Höheren, die sehr wesentliche Züge der deutschen bürgerlichen Jahrzehnte waren und sind, — sie haben in dieser Tragödie ihre Verfestigung gefunden, die damit ebenfalls in die Reihe der Dokumente des deutschen Lebens im 19. Jahrhundert tritt.

*

Henschel und Kramer stellen neben die beiden Gesamtbilder aus deutscher Vergangenheit zwei Einzelgestalten, Zeittypen aus verschiedenen Schichten der Nation, um die sich die Kreise der weniger ausgeprägten schattenhaften drehen. In den Ratten ist es fast umgekehrt. Die Hauptgestalt und Heldin des Dramas, die Frau des Maurerpoliers John, die um eines Kindes willen sich in Mord und Verbrechen verstrickt, ist hier unwichtiger als die phantastische Welt, in der ihr Schicksal sich abspielt. Die Nebengestalten sind hier die Hauptsache geworden: ein heute wunderlich seherisch wirkendes Bild des vorkriegerischen Berlin, für das Hauptmann, halb visionär, halb zufällig schon rein im Aufbau des Schauplatzes

ein schattenhaft phantastisches Sinnbild geschaffen hat. In der eigentlichen Handlung steckt viel Literatur; in der Untermalung aber, dem Hintergrund, vor dem sie sich abspielt, spricht der Dichter. Neben die Bilder der deutschen Provinz, die Henschel und Kramer hinstellen, tritt hier die Hauptstadt, die dunkle Unterschicht von Elend und Verkommenheit, — über der zugleich wie ein Schattenbild die Unsicherheit des auf dieser Unterschicht errichteten Gebäudes aufwächst.

Die Ratten spielen in einer ehemaligen Kavalleriekaserne in Berlin. Sie ist in ein Massenquartier umgewandelt; Elend und Laster hausen darin, Engelmacherin und Prostitution, — und oben im Dachgeschoß hat Harro Hassenreuter, einst Theaterdirektor, seinen aus dem Zusammenbruch geretteten Fundus untergebracht. Unten verkommen Kinder und Frauen; oben verstauben die hohlen Rüstungen der Pappenheimer, Kostüme und Prunkstücke des idealistischen Theaters. Während die Ratten über die Treppen huschen und den Plunder zernagen, hält Hassenreuter Brandreden über die Herrlichkeit der Kunst und des Reichs: ohne zu sehen, daß die Ratten auch da an der Arbeit sind, daß im Grunde alle die Bewohner dieses Hauses Ratten sind, die an dem Bau der Welt, an die er glaubt, heimlich und ohne Rast nagen und zerren. Es bleibe dahingestellt, ob Hauptmann bewußt in diesem äußern Aufbau der Umwelt seiner Tragödie ein Zeitsymbol hat schaffen wollen; es läßt sich nicht leugnen, daß wir das Drama heute als solches auffassen müssen, daß der Niederbruch des Reichs dieser Dichtung ähnlich wie dem Florian Geyer eine merkwürdige nachträgliche Vertiefung ins Prophetische gegeben hat.

Heldin der Tragikomödie, wie Hauptmann das Werk betitelt, ist Henriette John, die Frau des meist auswärts arbeitenden Poliers John, die Hassenreuters Kostüme und Rüstungen betreut und abstaubt und dabei nur eine Sehnsucht hat: ein Kind. Sie hat einmal eines gehabt, das ist gestorben; ihr ganzes Dichten und Trachten geht darauf, sich irgendwie ein neues zu verschaffen. Schließlich findet sie ein polnisches Dienstmädchen, das ein Kind erwartet: sie kauft es ihr ab und gibt es für ihr eigenes aus. Bis in dem Mädchen ebenfalls der Mutterinstinkt erwacht — und sie gegen die Abrede den Kleinen zurückverlangt. Frau John sieht sich vor ihrem Mann, vor den Behörden bloßgestellt; ihre Muttergefühle lehnen sich auf; sie flüchtet mit dem Kind und schickt schließ-

lich ihren verkommnen Bruder Bruno zu dem Mädchen, um sie zur Vernunft zu bringen. Der tut das gleich ein bißchen gründlich: er bringt das Mädchen um; Frau Johns bestes Gefühl hat sie bis zum Morde verstrickt. Man findet die Tote, die Fäden sind bald gefunden — und zuletzt bleibt auch Mutter John nichts übrig, als freiwillig von dieser Erde zu gehen.

Es ist mancher feine und menschlich echte Zug auch in dieser Frauengestalt; zugleich steckt mancherlei Literatur darin. Man bleibt mißtrauisch gegen die Muttersehnsucht der Frau John, noch mißtrauischer gegen die der Dienstmagd; ein leichtes Zuviel hemmt das Glaubenkönnen. In das weibliche Gefühl ist ein Zusatz männlich sentimentaler Betrachtung dieses Gefühls gekommen, der ebenso reizt, wie der Fliederzweig, den der Mörder nach der Tat seiner Schwester bringt. Sie ist die Einzige, die ihn menschlich behandelt hat — unter dem Fliederbusch aber, von dem er ihn brach, liegt das erschlagene Dienstmädchen. Das ist Kolportage, die nicht rein aus der Phantasie der handelnden Menschen wächst — obwohl Hauptmann sie natürlich von dort herzuleiten versucht hat.

Aber diese Dinge sind zuletzt unwesentlich, weil, wie gesagt, das Wesentliche dieses Dramas überhaupt nicht die Heldin, sondern die Welt rings um sie ist. Die Dichtung rückt in die Reihe der deutschen Historien, nicht um Henriette Johns willen, auch nicht wegen ihres braven Mannes, der wie ein blasseres Berliner Seitenstück zu Henschel wirkt; sondern weil in ihr etwas von dem Tanz über dem Abgrund ist, den das Berlin der Vorkriegszeit einst tanzte. Der falsche leere Prunk der Kostüme und Rüstungen über einer Welt in Laster und Verbrechen verirrter Gefühle hat durch die Ereignisse der Zwischenzeit eine Bedeutsamkeit bekommen, die auf uns heute doppelt seltsam wirkt. Es ist die Tragödie Hauptmanns, die ihn am meisten in die Nähe Wedekinds rückt, nicht um der einzelnen Gestalten willen — höchstens der Hausmeister Quaquaro könnte aus einem Drama Wedekinds stammen — sondern um der Gesamtatmosphäre willen. Und es wirkt wie eine kleine Bestätigung dieser Beziehung, daß Hauptmann hier ähnlich wie Wedekind es so oft romantisch tat, seine eigenen naturalistischen Kunsttendenzen zur verteidigenden Diskussion stellt, neben Frau Johns Geschick einen jungen Theologiekandidaten setzt, der ihre Tragik im Protest gegen Hassenreuters leeren Idealismus verteidigend als Chorus erläutert.

In allen diesen Dichtungen erstanden die Bilder der deutschen Welt, die Zeitausschnitte aus deutschem Leben fast beiläufig, neben den Menschengestalten und um sie herum. Und zwar so, daß der Geist der jeweils dargestellten Zeit noch objektiv, im Sinne Hegels blieb; er sprach sich nicht selbst aus, sondern ward nur sichtbar, fühlbar, greifbar im Bilde, in der gestalteten Objektivität des Ganzen. Denn nur auf diesem Wege hat Gerhart Hauptmann überhaupt einen Zugang zum Geist der Welt: er vermag ihn nur innerhalb seiner Selbstdarstellung in Menschen und Geschehnissen zu fühlen und zu fassen, nicht in seiner Freiheit zu ergreifen und im Wort zu formulieren. Er hat es einmal versucht, in dem Festspiel in deutschen Reimen, das er 1913 zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege schrieb. Da versuchte er nicht nur zu gestalten, sondern zu deuten, den schon bewußten Geist bewußt zu greifen — und versagte. Das Haupt bis dahin zu erheben, wo der Geist als Geist sich selbst ergreift, ist ihm nicht gegeben; er vermag ihm nur im Anderssein, im Außer-Sich, in Natur und Menschendasein auf seine Weise fühlend und ahnend nahe zu kommen: der Weg zum An- und Für-Sich der geistigen Welt ist ihm verschlossen. Seine Kraft wirkt nur, solange er in Beziehung zur Welt und den Dingen und Menschen in ihr verbleibt; sobald er sich über sie zu erheben versucht, wie hier, erleidet er Schiffbruch. Hauptmann hat selbst einen Instinkt dafür gehabt: er sucht die geistige Überlegenheit durch eine äußere zu ersetzen, indem er die Menschen des Spiels in Marionetten verwandelt, ein Puppenspiel der Historie aufgebaut hat. Diese Überlegenheit aber erreicht, eben weil sie von außen kommt, ihr Ziel nicht, und die romantische Geste, die den selbst gefühlten Mangel verdecken soll, wirkt als bloßes Theater. Indem Hauptmann die direkte Funktion des Geistes ebenfalls zu übernehmen strebt, enthüllt er seine Grenzen; wo er sie dem Betrachter überläßt und aus seiner gefühlten Beziehung zum gebundenen Geist schafft, stellt er ein Stück Vergangenheit oder Gegenwart in seiner unausgesprochenen Bedeutung so fest umrissen hin, daß dessen metaphysischer Sinn unmittelbar fühlbar wird. Seine schicksalsmäßige Bindung an das Verhältnis seiner ganzen Zeit zum eigentlich Geistigen wird hier fast paradigmatisch im Negativen dargestellt.

Der Weg des Eros

Alle diese Dichtungen, die naturalistischen Dramen wie die Komödien, die historischen aus Vergangenheit und Gegenwart sind in ihrer Objektivität vor der Welt zur Hälfte wenigstens auf Sachlichkeit, d. h. auf Arbeit und nur zum kleineren Teil auf mehr oder weniger direkten Ausdruck des eigenen Lebensgefühls Gerhart Hauptmanns gestellt. Der Naturalismus ist ein vortrefflicher Schutz, insofern er die Seele besser birgt als irgendeine andere Formtendenz; er ist zugleich eine Art Verpflichtung zur Askese: vom eigenen Leid und Glück vor der Welt darf nur auf Umwegen geredet werden. Und das, was im Grunde wie hinter allem im Leben so auch hinter jeder Dichtung steht, der Eros, die Liebe, die von dieser Welt ist, darf im Grunde nur Antriebskraft, nicht Thema sein. Der Naturalismus hält auf reinliche Scheidung zwischen Werk und Dichter.

Es ist bereits gezeigt worden, wie diese Selbstbindung Hauptmanns eines Tages widerstandslos zerriß und all die zurückgedrängten persönlichen Angelegenheiten nur leicht verhüllt zur eigenen Debatte gestellt wurden. Der Erfolg der Versunkenen Glocke beruhte eben darauf, daß hier einmal nicht nur von der Welt, sondern vom Menschen die Rede war, — und auch da im wesentlichen von dem, was zuletzt jedem das Wichtigste und Bedeutsamste im Leben ist: von seiner Liebe. Daß Meister Heinrich seine Glocken gießt und auf Bergeshöh einen klingenden Wunderbau errichten will, halb eine Kirche, halb ein Königsschloß: das nahm man mit in Kauf, weil er das alles schließlich doch nur tat, um sich das Recht zu seiner Liebe zu beweisen, das Recht zu der Lösung von Frau und Kindern drunten im Tal und zu seiner Vereinigung mit Rautendelein, dem leichten Luftgeist seines neuen Fühlens. Den bisherigen Hauptmann hatten die Zuschauer mit Respekt aufgenommen: hier jubelten sie, weil sie im Bilde leicht verhüllt die eigene Sehnsucht wiedererkannten, weil hier keine

bewußte Objektivität sie abtrennte von dem, was sie eigentlich suchten — und weil Hauptmann hier zum ersten Male ohne Zwischenschaltungen aus Gefühl Gefühltes, aus Liebe Liebe hinstellte. Weil er sich endlich zu seinem eigentlichen Thema bekannte.

Denn das war im Grunde von Anbeginn der Eros oder besser die Liebe gewesen. Um Liebe dreht sich das soziale Erstlingsdrama, um Liebe Friedensfest und Einsame Menschen; Liebe bringt Crampton wenigstens äußerlich wieder auf die Beine — und nur die Biberpelzkomödie und die beiden bewußt historischen Dramen, die Weber und Florian Geyer stehen außerhalb der Reihe: vor der Würde der Historie versinken die lichten Bilder. Schon im Hannele aber leuchtet die Welt des Gefühls wieder auf, — und mit der Versunkenen Glocke wird sie recht eigentlich d a s Thema. Wenn die einmal gesunkene Verkleidung auch wiederkehrt: das einmal frei gewordene Hauptmotiv versinkt nicht wieder.

Denn so seltsam das auf den ersten Blick sich vielleicht ausnehmen mag: Gerhart Hauptmann ist, im wörtlichen Sinne des Begriffs, der eigentliche Erotiker der neueren Dichtung. Viel mehr als Wedekind, von dem ihn gerade hier eine Welt scheidet; viel mehr als Dehmel oder irgendein anderer. Weil er vielleicht bewußt, zum mindesten aber instinktiv wirklich vom Eros, in mehr oder weniger bewußter Sonderung von seinem Gegenpol, dem Sexus, ausgeht. Die innere Wesensfremdheit, die ihn von Frank Wedekind trennte, wird nirgends so deutlich sichtbar wie an diesem Punkte.

Für Wedekind war das verdächtigste Wort der deutschen Sprache das Wort Liebe, weil er hinter ihm immer die Zweiteilungstendenz witterte, die den Menschen in Leib und Seele, Geist und Sinne zerlegte und das eine schwarz, das andere weiß nannte. Er mißtraute der Liebe, weil er hinter ihr die Verneinung des Sexus witterte; er verneinte den Eros, weil er die Trennung verneinte, die die allgemeine Moral zwischen ihm und dem Sexus gezogen hatte. Er kannte nur eines und wollte nur eines: das Gefühl, das aus der Erlösung der Sinne, aus ihrem genießenden Glück aufstieg; um seinetwillen, um sich seine Einheitlichkeit nicht stören zu lassen, lehnte er höhnisch schon das Wort „Ich liebe Dich" ab — weil er darin den Anfang der Zweiteilung in das Höhere und das Niedere witterte, aus der ihm das ganze menschliche Elend entstanden schien. Die Folge war, daß er aus Haß gegen jede begriffliche Infektion des einzigen ganz reinen Gefühlsbezirks im Leben am

Ende zur Betonung des Sexus auf Kosten des Eros, zur Antierotik kam. Seine Seele wußte durchaus um die feinsten Möglichkeiten menschlicher Liebe und am Schluß der Erzählung Minehaha findet diese Zartheit gegen Frauen einmal einen sehr schönen Ausdruck; er mißtraute aber dem Rausch der Worte so sehr, hielt sich, vielleicht aus Skepsis gegen sich selbst, so sehr an den ihm allein natürlich scheinenden Ausgangspunkt allen Gefühls, daß er die weiteren Möglichkeiten des Gefühls selbst nicht mehr sah, und sein ursprünglich sehr schönes Ziel, die Rettung der Liebe vor der Zerspaltung in etwas Schönes und etwas Häßliches, ihre Vereinheitlichung nur auf dem Weg in die Tiefe für erreichbar nahm und den anderen, ebenso weiten und ebenso möglichen mit zornigem Zynismus, hinter dem freilich immer ein Rest heimlicher Sehnsucht lag, verneinte.

Gerhart Hauptmann steht diesem Grundproblem des menschlichen Daseins viel einfacher und unproblematischer gegenüber. Der heimliche Romantiker in ihm kennt nicht das Mißtrauen gegen den Rausch der Worte, die aus einem Gefühl erwachsen; er überläßt sich ihnen, überläßt sich ganz einfach dem alten Begriff Liebe — zunächst sogar mit dem traditionsbedingten Gegensatz zu dem nur Sexuellen. In dem ersten Drama Vor Sonnenaufgang tritt das ganz deutlich zu Tage: das Gefühl Helenens, die Neigung Loths wird bewußt gegen die grobe Triebhaftigkeit der übrigen, der Krauses und Hoffmanns in eine hellere Luft gestellt. Und im Friedensfest wird dieser Gegensatz fast in einer Art von Diskussion mit Wedekind in der Verkleidung des Robert Scholz ausgetragen. Der Theoretiker Loth opferte sein Gefühl noch bedenkenlos seiner sogenannten Weltanschauung, das Mädchen fällt als Opfer; das Friedensfest dagegen endet schon mit dem Sieg der Liebe. Und zwar der „reinen Liebe". Wilhelm klagt sich vor Ida an: „Ich habe mich weggeworfen, wieder und wieder. Ich habe dein Geschlecht in anderen geschändet"; aber er betont zugleich gegen Robert: „Du weißt sehr gut, wie dieses Mädchen mit seiner Reinheit mich reinigt". Wedekind würde über beide Sätze vergnügt grinsen — und im Grunde sind sie von einem bürgerlich ungeklärten Gefühl erfüllt; es steht aber ein Gefühl dahinter, dessen Richtung zum Eros hin in aller Unklarheit und Unentwickeltheit bereits deutlich sichtbar wird. Der junge Hauptmann, eingesponnen in tausend verwirrende Begriffsprobleme der Zeit, in Sozialismus,

Vererbung, Literatur, ist nicht annähernd so weit in sich hineingestiegen wie Frank Wedekind, hat das Problem, an das er rührt, noch zu keinerlei Klarheit in sich durchlebt; die Richtung aber, in der er es allein durchlaufen kann, ist bereits deutlich vorgezeichnet. Und in den Einsamen Menschen gibt er im vierten Akt in Andeutungen selber so etwas wie eine erste Formulierung — in dem Gespräch zwischen Johannes Vockerat und Anna Mahr, wo sie von dem Dumpfen, Drückenden sprechen, das allmählich weicht, von dem frischen Luftstrom, der aus dem zwanzigsten Jahrhundert zu ihnen hereingeschlagen ist. Sie ahnen beide einen neuen vollkommeneren Zustand zwischen Menschen, Möglichkeiten einer höheren Gemeinschaft zwischen Mann und Frau, in der nicht mehr das Tierische die erste Stelle einnehmen wird, sondern das Menschliche. Sie wissen, daß in ihnen etwas ist, was diesen dämmernden Beziehungsmöglichkeiten feindlich ist: ihre Sehnsucht aber geht auf diesen geahnten Wegen und die des jungen Hauptmann, trotz aller naturalistischen Objektivität der Menschengestaltung, geht mit ihnen. Diese Wege aber führen in entgegengesetzter Richtung wie die Frank Wedekinds — vom Sexus fort, zum Eros hin. Die Zweiteilung ist ganz deutlich sichtbar, und der Ausgang von der bürgerlichen Betrachtungstradition des Problems ebenfalls: was bestehen bleibt, ist der Wille zur Höhe, wenn auch zunächst die Tiefe um seinetwillen sich wenigstens partiell ein negatives Vorzeichen gefallen lassen muß.

Die Richtung, die mit diesen drei Dramen gegeben ist, bleibt bestehen, wenn auch die nächsten Werke dem Problem ferner rücken. Erst im Hannele taucht ein neuer Zug auf, mit dem zugleich eine neue Wendung sichtbar wird, und zwar nach zwei Seiten. Das Mitleid, aus dem das Leidensbild der Weber wuchs, bekommt hier die Wendung ins Persönliche, geht auf das arme geprügelte Kind, das in seiner Angst vor dem rohen Vater im eisigen Winter ins Wasser geht, von dem Lehrer gerettet und ins Armenhaus gebracht wird, wo es nun unter allerhand Fieberphantasien seiner armen Seele stirbt, in denen ihm der heimlich geliebte Lehrer zum Herrn Christus und zugleich ein naiver Ausgleich für das auf Erden Erlittene in der Seligkeit geschaffen wird. Die Liebe ist hier von zwei Seiten her Thema: einmal in dem Gefühl, mit dem Hauptmann diese Gestalt des armen Kindes behandelt — und ferner in dem Gefühl, mit dem dieses Kind den Lehrer Gottwald umgibt. Worin

eine sehr wesentliche Wandlung gegenüber dem Bisherigen fühlbar wird.

Das Mitleid Hauptmanns mit dem gequälten armen Geschöpf ist sehr schön. Die ganze Weichheit seiner Seele ist darin, der Wille zur Güte, ohne Furcht vor Sentimentalität. Die Umwelt des Armenhauses, in der sich Hanneles Geschick vollendet, steht noch da in der Objektivität seiner alten Welt: vor dem kranken Kinde findet er den Mut, sich fast ohne Kunstrücksichten zu seinem Gefühl zu bekennen. Das strömt rein dahin und trägt den Leser mit sich, nur einmal an einen Stein stoßend. Den liefert merkwürdigerweise die Gestalt des Lehrers, die nachher in den Fieberphantasien und Träumen Hanneles mit der Gestalt Christi verschmilzt. Das Kind liebt ihn um seiner Freundlichkeit und Milde willen: grade diese bekommt aber einen merkwürdigen Zug durch den Ablauf der Rettung Hanneles. Der Waldarbeiter Seidel hat sie aus dem Eis des Teiches geholt, in den sie vor dem Vater geflüchtet ist. „Zufälligerweise ging ich vorüber", berichtet Gottwald, „ich kam gerade aus der Lehrerkonferenz. Da hab ich sie erst mal zu mir genommen. Meine Frau hat schnell was zusammengesucht, damit sie nur trocken am Leibe wurde." Der Leser fragt sich verwirrt, warum in aller Welt der Mann das kranke Kind, nachdem er es umgekleidet, von neuem in das eisige Wetter und ins Armenhaus geschleppt hat, statt es einfach bei sich zu behalten und dort zu wärmen und zu pflegen. Ist das seine Milde und Freundlichkeit? Eine innere Rechtfertigung gäbe es nur, wenn eine bewußte Ironie zugrunde liegen sollte: daß Hannele schon einen Menschen mit Christus identifiziert, der so wenig wirkliche Güte in sich hat. Da diese Deutung aber entschieden zu kühn wäre, bleibt nur eine äußere aus Kunstrücksichten: Hauptmann wollte für die himmlischen Gestalten in Hanneles Kinderträumen den wirksamen Kontrast der Armenhausumwelt — so mußte der Lehrer sie dahin bringen und der Strom des Gefühls sich eine harte Unterbrechung gefallen lassen. Der Klang, den sie hinterläßt, bleibt trotzdem schön: weil in diesem Mitleid eine schöne warme Liebe schwingt, jenseits von Eros und Sexus, Liebe zu einem leidenden Kinde, vor dem männliches Gefühl vielleicht seine reinste Form annehmen kann.

Bedeutsamer ist die Wendung, die die Liebe als Motiv innerhalb der Dichtung erfährt. Hauptmann nimmt in dem Gefühl, mit dem Hannele die Gestalt des Lehrers umgibt, dies Gefühl selbst

zum Thema — und zwar mit einer deutlichen Zurückbiegung ins Sexuelle. In seinen Phantasien läßt er das Kind aus den religiösen Vorstellungen in rein sensuelle hinübergleiten: die Liebe zum Herrn Jesus wandelt sich merklos in ein weibliches Gefühl für Gottwald. Sie phantasiert über seinen Namen, erzählt der Schwester, daß sie zusammen Hochzeit machen werden — und spricht wie Ophelia ein naives Liebesvolkslied. Die Phantasie gleitet sofort wieder ins Religiöse zurück; die Tatsache dieser Wendung aber bleibt bestehen, als erster Anfang des zweiten Weges, auf dem Hauptmann dem Geheimnis des Eros näherzukommen sucht. Diese wenigen Worte Hanneles sind der Ausgangspunkt für die Gestalten der Ottegebe im Armen Heinrich und der Gersuind in Kaiser Karls Geisel — in welchen beiden Hauptmann nun das hier nur Angedeutete gestaltend ausführt. Sie haben bei aller Verschiedenheit eben das gemeinsam, daß ihr Wesen und Handeln mehr oder weniger rein aus dem Sexuellen abgeleitet wird: bei Gersuind ohne Verkleidung, bei Ottegebe wieder mit dem Hinüberspielen in die Ekstasen des Religiösen.

Hauptthema aber bleibt das männliche Gefühl. Hauptmann entwickelt es nicht unmittelbar aus sich heraus, indem er selbst seine Steigerungsmöglichkeiten ausströmt in seine Frauengestalten; die behalten bei aller Feinheit und allen Reizen, die sie haben, immer etwas der Erde Verbundenes, und vielleicht die am feinsten Gesehenen bleiben die der frühen Dramen; die späteren wachsen alle, auch wo es unausgesprochen bleibt, über der Deutung ihres Gefühls vom Sexus aus. Seinen Glauben an den Eros, sein Ahnen von Möglichkeiten menschlichen Fühlens jenseits dessen, was man allzu billig schon Liebe nennt, das Tasten über die primitiven Vorstellungen von Besitz und Habenwollen hinaus in ein Reich, wo nun etwas von dem aufdämmert, was vielleicht wirklich das hohe Wort Liebe verdient — das entwickelt er indirekt an den männlichen Gestalten seiner Dichtung. In der Versunkenen Glocke wird das Thema zuerst voll angeschlagen, zunächst ganz einfach, aus selbsterlebter äußerer Verwirrung des Gefühls; dann nimmt es, mit der entscheidenden Wendung, der Arme Heinrich auf — und das Glashüttenmärchen von Pippa gibt als krönenden Abschluß und Zusammenfassung der Erkenntnisse vom Wesen des männlichen und des weiblichen Fühlens den spielenden Mythos der Liebe überhaupt — von hier aus gesehen trotz aller Schwächen im

Einzelnen vielleicht die schönste und tiefste Dichtung im ganzen Werke Gerhart Hauptmanns.

*

Die Versunkene Glocke, Hauptmanns persönlichstes Bekenntnis, hat von diesen dreien die einfachste Struktur im Seelischen. Sie ist nach jahrelanger Gestaltung im Objektiven kaum verhüllte Selbstdarstellung, ein Befreiungsversuch von Konflikten des eigenen Lebens, des menschlichen wie des künstlerischen. Aus dem Glockengießer Heinrich spricht Hauptmann selber: an einem inneren Wendepunkt wird rückschauend ein Fazit des eigenen Schaffens und des eigenen Fühlens gezogen. Die Probleme sind im Grunde sehr einfach; die Verwirrung, die gelöst werden soll, ist fast die typische des männlichen Lebens. Indem sie ohne die Hemmungen einer zwischengeschalteten Kunstrücksicht hingestellt wird, wirkt die Dichtung, was sie wirken soll: als Wegbereitung zu weiteren Möglichkeiten. Das Geheimnis ihres Erfolges lag in dieser Einfachheit des Problems; das Geheimnis ihrer Wirkung für Hauptmann in dem Verzicht auf die Objektivität der bisherigen Gestaltungsform, die dem Relativismus der Zeit zu nahe stand, um ein Bekennen zu sich selber zu fordern.

Die beiden Motive der Dichtung, die Problematik des Menschen der Kunst und die Frage nach Recht oder Unrecht einer neuen Liebe, stehen zunächst gleichwertig neben einander. Der Glockengießer, der die Glocke für die neue Kirche oben in den Bergen geschaffen hat, mit dem neuen Werk, als es auf die Höhe gebracht werden soll, abstürzt und in diesem Sturz zugleich seinen Glauben an das Werk und an sich selber verliert, wäre ein toter Mann, wenn nicht neben dem Gestürzten zugleich Rautendelein stünde, der lichte Geist, der in dem Zweifelnden mit dem neuen Gefühl die alte Kraft neu wieder wecken würde. Im Bannkreis des Gewohnten, von Sitte und Umwelt Geheiligten wüchse nichts mehr in ihm: nur weil die neue Liebe zu dem leichten Geschöpf, das den uralt geheimen Kräften der Erde noch verbunden ist, in ihm aufsteht und ihn hinausreißt aus der engen Welt der Täler, kann er noch einmal seinen Weg beginnen, indem er sich ebenfalls auf das Elementare, Ursprüngliche in sich besinnt. Im Aufstieg des Dramas ist Meister Heinrichs Ringen um sein Werk von seiner

Liebe zu Rautendelein unabtrennbar; erst im Abstieg wird die Gefühlswelt entscheidend. Als die im See versunkene Glocke wieder zu tönen anhebt, die Welt der Täler drohend sich zu ihm hinaufreckt, da versinkt alle Kunst; das Problem heißt nur noch: Schuld oder Unschuld, altes oder neues Leben — und das alte siegt. Der Mann, der sich noch eben rein von seinen Trieben aus jenseits von Gut und Böse stellen wollte, erlebt die Einsicht: Schuld bleibt Schuld; sein Wille zerbricht an der Macht des Gewohnten — er sinkt zurück und sühnt den Versuch der Überschreitung seiner inneren Grenzen mit dem Tode.

Die innere bürgerliche Bindung Hauptmanns wird in dieser Dichtung sehr deutlich; über sie hinaus greift die Offenheit, mit der Hauptmann sich zu ihr bekennt. Wie er denn überhaupt in diesem Drama dem eigenen Leben sehr sachlich gegenübertritt. Man darf über den lyrischen Ekstasen des Meisters Heinrich vor seinem Glockenspiel nicht die sehr skeptischen Worte übersehen, die die alte Wittichen über seine bisherigen Glocken spricht:

„Ihr nennt a Meester. Mit dar Meesterschoaft
is ni weit har. Euch miga se wull klinga,
die eisna Glocka, die doas Perschla macht.
Ihr hot asu 'ne Uhrn, die nischt hirn;
ins klinga se ni gutt. Ihm salber au ni.
A weeß wull, wu's da Dingern oalla fahlt;
oam Besta fahlt's 'n und an'n Sprung hot jede."

In diesen Versen steckt ein gut Teil Bekennen der inneren Unsicherheit vor dem eigenen Werk; mit leiser Lust negiert ein inneres Besserwissen das Ergebnis des bisherigen Schaffens. Möglich, daß der Mißerfolg des Florian Geyer und die Verstimmung darüber in der Versunkenen Glocke sich ebenfalls spiegelt: hier wird für einen Augenblick Tieferes sichtbar als ein bloßes Niedergeschlagensein. Der Dichter Hauptmann gibt hier und in der wunderlichen Szene mit den Zwergen für ein paar Momente Einblicke in Schichten seiner Seele, in die er selber sonst kaum je hinableuchtet, weil er die Gefahren ahnt. Von den Versen Heinrichs spricht ein gut Teil der Romantiker in Hauptmann, der auf der schauspielerischen Seite des Lebens rauschhaft haust: in diesen Worten der Wittichen wird sichtbar, daß Hauptmann um diese Tatsache und um sich selber durchaus weiß. Er läßt dieses wertende Wissen nur dieses

eine Mal an die Oberfläche; für das Bild seiner Beziehung zu sich selbst an diesem Punkte seiner Bahn genügt es — und die merkwürdige Ironie, die da und dort zuweilen im Werke Hauptmanns versteckt und verstohlen dem eigenen Ernst gegenüber auftaucht, bekommt von hier aus eine sehr eigene Beleuchtung — wie eine heimliche Anmerkung eines Besserwissenden.

Wichtiger indessen als dieses einmalige rauschlose Hinabgehen an die Wurzeln der eigenen Existenz ist in diesem Zusammenhang die Diskussion des Gefühls für Rautendelein. Heinrich löst sich von Weib und Kindern und folgt bedenkenlos, im Rausch des neugeschenkten Kraftbewußtseins der Geliebten in die helle Luft der Höhe; die heidnische Leichtigkeit des Elfengeschöpfs trägt ihn über sich selbst hinaus. Aber er ist kein Elementargeist wie sie: sein Gefühl wird nicht mehr nur von den Kräften der Tiefe gespeist, wie das der Frau — das christliche Gefühl von Schuld und Sühne sitzt ihm im Blut und läßt sich nicht wegdiskutieren. Eros zerbricht an der Macht des Gefühl gewordenen Christentums: vielleicht weil er sich selber untreu wurde, den Rückweg in die Tiefe, zum Sexus für Aufstieg nahm. Hinter dem Märchen wird ein schlichter bürgerlicher Gefühlskonflikt sichtbar; hinter diesem wiederum ein erster Schritt auf dem Wege, auf dem die wesentlichste Einsicht dieses Lebens liegen sollte.

*

Die Wendung zu dieser Einsicht, das, was ihr vorausgehen mußte, brachte der Arme Heinrich. Diese deutsche Sage ist wie das Erlebnis, aus dem das weitere als Erkenntnis folgt; die Geschichte eines Menschen, der über das Schwerste den Weg zur Überwindung seines fordernden Selbst findet, und damit den endlichen Zugang zu dem, was Liebe heißt. Die Geburt der Liebe im Manne — das ist der eigentliche Inhalt dieses Dramas, das Aufglühen eines Gefühls, in dem um des anderen willen das eigene Wollen schmilzt, so daß das Leben vom andern aus Richtung und Sinn empfängt. Die Legende vom Ritter Heinrich und der Jungfrau Ottegebe ist zur Legende der Liebe selber geworden.

Hauptmann hat sich im Äußeren ganz an die alte Sage gehalten: er erzählt die Geschichte vom Grafen von der Aue, der aussätzig wurde, bis Ottegebe, des Pächters Gottfried Tochter, mit ihm nach Salerno zieht, um ihn durch ihr Blut zu heilen. Das innere

Thema aber ist Herrn Heinrichs eigenes Ringen um Erlösung und seine Heilung durch sich selbst — mit Hilfe, aber im letzten Grunde trotz Ottegebens. Zwei Erlöserwillen streiten miteinander: der des Weibes, der zugleich himmlisch und natürlich ist, weil Hingabe der Sinn ihres Lebens — und der des Mannes, der nur über härtesten Kampf mit sich selber gehen kann. Heinrich von Aue, der Mann, wehrt sich gegen das Leiden, weil er, der von Natur aus in der Richtung mit sich Lebende, den Sinn des Leidens, als eines gegen ihn Gerichteten, nicht auffassen kann. Er will sein Leben, in sich, ohne Selbstaufgabe und Opfer, und nimmt den Kampf mit dem Schicksal bis zur Raserei auf sich. Ottegebe, die Liebende, will dagegen ihr Leben in ihm, nicht in sich; das Selbstaufgeben, für ihn schwerste Überwindung, ist ihr der natürliche Sinn ihres Lebens, obwohl es gegen sie gerichtet ist; sie will den süßen Tod um ihn, in ihm. Heinrich wehrt sich gegen die Erlösung, weil sie Erlösung von ihm selber bedeuten würde; wehrt sich gegen die äußere wie die innere mit dem männlichen Instinkt, der Opfer haßt. Ottegebe bleibt scheinbar Siegerin: sie bringt Heinrich nach Salerno, und ist, wenn sie auch durch ihn am Leben bleibt, der Anlaß seiner Heilung. In Wahrheit siegt aber der Mann, in dem Augenblick nämlich, in dem er sich, seinen Willen beugt. Heinrichs Heilung, d. h. die Durchbrechung seines Lebenskreises und seine Erweiterung über sich selbst hinaus zum Eros, vollzieht sich bereits in dem Augenblick, da er am Ende des vierten Aktes, sich aufgebend, zu Ottegebens Füßen zusammenbricht, ihr die Führung seines Lebens überläßt. Hauptmann verlegt die äußere Heilung in Salerno mit Recht in den Zwischenakt; Ottegebens Hingabe siegt bereits hier und es ist nur sinnvoll, daß Heinrich sie den Händen des Arztes entreißt; das Opfer ist bereits gebracht — von ihm und nicht von ihr. Die innere Dramatik des Geschehens ist bereits erledigt; der Schlußakt hat nur noch den hellen Ausklang zu bringen — und die Erlösung der Erlöserin. Denn da Ottegebens Opferwille aus ihrer weiblichen Natur wuchs, wuchs er aus ihrem Geschlecht, war im tiefsten Grunde Wille des Sexuellen — und als Herr Heinrich ihren jungfräulichen Leib auf dem Opfertisch nackend sah, erlitt sie eine Verletzung, die nun hebbelisch durch die Ehe mit Heinrich wieder ausgeglichen wird. Ottegebens Kampf findet leichtere hellere Lösung als der Kampf des Mannes: nach dem guten alten Rezept, daß sie ihn endlich kriegt.

Dieser menschliche Sinn der Dichtung ist ihr entscheidender Wert — trotz aller Schwächen. Das Unkonzentrierte, Breite, Diskutierende tritt vor dem Wesentlichen der inneren Einsichten durchaus zurück: und selbst der letzte Akt mit seinem Mut zu veredelter Gartenlaube behält ein Leuchten, das man allen Kunstbedenken zum Trotz nicht missen möchte. Hauptmanns Weg zum Eros wird hier mit schöner Klarheit sichtbar, und zwar an der Stelle, an der er recht eigentlich die entscheidende Wendung nimmt. Es gibt nicht viel Dramen bei ihm, in denen so viel selbst erlebtes Gut liegt; es ist kein Zufall, daß die Sprache in dieser Dichtung männlicher ist als in irgendeinem anderen Drama Hauptmanns, den Florian Geyer nicht ausgenommen.

Die Gestalt der Ottegebe mit ihrem Ineinander von himmlischer und irdischer Liebe ist die Konsequenz des schon erwähnten Moments im Bilde Hanneles. Das physiologisch Sexuelle ist von Hauptmann stark betont: er zieht die Kreise hier nach beiden Seiten. Der Weg der Frau und ihrer Liebe hat nur eine Richtung; indem sie sich opfernd hingibt, scheinbar gegen sich lebt, lebt sie zugleich im tiefsten mit sich, und das Religiöse, bei Ottegebe stark betont, ist ihre Form des Erotischen im Sinne des Eros. Der Weg des Mannes zur Liebe im höheren wirklichen Sinne geht über das Leben gegen sich; sein Opfer heißt Verneinung seiner selbst, nicht im letzten Grunde doch Bejahung des innersten organischen Lebenssinnes wie bei der Frau. Aus der Tiefe des Triebhaften muß er aufsteigen, wenn er zum Eros will — die Frau braucht sich nur in sich sinken zu lassen, um zum gleichen Ziele zu kommen. Weil sie der Natur verbunden bleibt und nur dem Mann der andere Weg zur Freiheit, zur Erlösung offen steht.

*

Die erkannte Konsequenz dieser erlebten Einsicht endlich zieht das Glashüttenmärchen Und Pippa tanzt. In dieser Dichtung findet Hauptmanns Weg zum Eros seine reinste und schönste Darstellung — im Glauben wie in der Skepsis. Der Glaube trägt das Wissen um die Möglichkeiten wirklicher männlicher Liebe — die Skepsis umgibt die Erkenntnis, daß dieses Gefühl immer nur auf dem Kampf mit den dunklen Mächten wachsen kann, deren unbewußte Bundesgenossin — die Frau selber ist. Es ist vieles

dunkel und verworren an diesem Märchen, vieles zwiespältig und vieldeutig: die dichterische Kraft Gerhart Hauptmanns, der Dritte in ihm, der wie aus einem Traum nur spricht, wird kaum ein zweites Mal so ohne Zwischenschaltungen fühlbar wie hier. Die Szene, in der der alte Weise den alten Riesen bändigt und auf einmal das alte Tier Menschenantlitz, das Antlitz seines Bändigers bekommt, gehört zum Herrlichsten und Tiefsten seines ganzen Werks — ist ein Geschenk der Gnade, wie es nur selten zuteil wird.

Dieser Sinn der Dichtung hebt sich nur langsam, fast widerwillig aus ihrer bunten Vielfältigkeit heraus. Hauptmann hat ein wunderliches Durcheinander von Realität und Traumwelt, von bewußtem Sinnbild und Märchen geschaffen, in dem sich das Gespinst der Seelen zuweilen bis zur Undurchsichtigkeit verwirrt. Wenn Pippa zuerst als italienische Glasbläserstochter in der Schenke im Rotwassergrund zwischen Waldarbeitern und Hüttendirektoren tanzt, in der Enge einer naturalistisch undurchsichtigen Welt, bis am Ende in das Irdische die Elemente und das Märchen hereinbrechen, Michel Hellriegel, der junge phantastische Wanderbursch und der alte riesige Glasbläser Huhn, der in dem Wirrwarr des Streits mit dem italienischen Glasbläser das Mädchen raubt und in seine verschneite Waldhütte schleppt; wenn Michel Hellriegel unwissend, absichtslos ihr folgt und sie dem alten Tier entführt, das draußen mit seinem phantastischen Ruf „Jumalaï!" * die Sonne begrüßt — dann tanzen unzählige Deutungsmöglichkeiten durch das Geschehen. Aber wenn die beiden dann hinaufwandern in das verschneite Gebirg, ihrer Sehnsucht nach, die sie in das ferne Südland zieht — wenn sie vor dem Toben der Elemente droben in der geheimnisvollen verschneiten Baude des alten Wann Unterkunft finden und nun dieser an Michels Stelle den Kampf mit dem alten Riesen Huhn aufnimmt, der den beiden auf die Höhe hinauf gefolgt ist: da beginnt auf einmal das Ganze von innen zu leuchten und seinen menschlichen Sinn zu enthüllen. Weil hier nämlich hinter allen Worten und aller bewußten Symbolik das Erlebnis des Dichters zu klingen beginnt, das über dem Ganzen schwebt — und dieses Erlebnis ist hier wie zuletzt überall die Frau. Pippa mag bedeuten sollen, was sie will, das Fünklein, die Phantasie, die ewige Sehnsucht des Künstlers — zuerst und vor allem ist sie die Frau, um

* d. h. „Gott".

die der ewige Sehnsuchtstanz alles Männlichen sich dreht. Wie die ewige Urkraft der Natur selber tappt der alte Riese Huhn hinter ihr her — ein Stück Element, das wieder nur Elementares will: wie selbstverständlich fällt sie Michel, der Jugend, um den Hals, die nichtsahnend, töricht, in sich und ihre Phantasien von der Welt versponnen, das Glück davonträgt, ohne zu ahnen, wieviel tiefstes Glück ihr sich schenkt. Nur der Alternde oben im verschneiten Gebirg, der schon von der Höhe hinabblickt in die Welt der Täler, weiß um den Weg, der aus dunklem Haben- und Besitzenwollen, aus unklarer Sehnsucht ins Freie führt — zu dem, was eigentlich überhaupt erst den Namen Liebe verdient. Er stellt sich dem alten Huhn, den die beiden unwissend auf ihrer Spur mit sich hinaufgeschleppt haben in das Haus des Weisen, entgegen, ringt mit ihm und bezwingt ihn. Wann steht vor der Türe, hinter der Pippa schläft: „Hier geht kein Weg" — Huhn dringt gegen ihn an: „Hier gilt kein Wort!" Ein stummes Ringen: dann bricht der alte Riese mit einem furchtbaren Schrei zusammen; der Herr der eingeschneiten Hütte Gottes ist der Stärkere. Der Geist siegt über die Natur. Aber Pippa, das Weib, ist selbst ein Stück ewiger Natur, der verfolgenden Urkraft, vor der sie flieht, im tiefsten verwandt — und der Rhythmus des alten Herzens, das wilde Pochen in der Brust des alten Huhn, das wie der Rhythmus der Welt selber ist, zwingt sie und die Jugend Michels neben ihr, wieder in ihren Bann. Sie sieht wohl, daß der Alte, jetzt gebändigt, fast das Antlitz seines Bändigers bekommen hat: daß er Mensch werden will. Aber als der alte Riese sie dann bittet, daß sie tanzt, das alte Spiel immer wieder tanzt — da folgt sie ihm und tanzt. Der Weise warnte sie: der Ruf der Elemente aber ist stärker — und Pippa tanzt, tanzt mit dem alten Tier, bis sie tot zusammenbricht. Es gibt für die Frau keine Befreiung von der Raserei, keine Gnade — es sei denn den Tod. Er erlöst Pippa und mit ihr den Alten; die Jugend aber zieht, blind, vergessend ziellos zu neuen Ufern, neuen Traumreichen der Phantasie — wo eine neue Pippa den alten Tanz mit ihr weitertanzt.

Ob Hauptmann selbst diesen Sinn gesehen und gewollt hat, bleibe dahingestellt; es liegt noch eine zweite Deutung aus der Beziehung zwischen Geschöpf und Schöpfer, eine Durchleuchtung vom Kunstwollen darüber. Bestehen bleibt aber, daß man ohne Gewaltsamkeit und ohne viel Symbolik das Märchen einfach von hier aus auf-

fassen kann — und daß es von dieser Auffassung aus einen sehr schönen Sinn enthüllt. Die Welt der Liebe öffnet sich, durchleuchtet von dem Wissen um ferne Möglichkeiten männlicher Annäherung an den tiefsten Sinn des Eros, an ferne Zartheit und Freiheit — bei aller Skepsis vor der bleibenden Verbundenheit des Partners mit dem Sexus. Was in dem Gespräch in der Dämmerung zwischen Johannes Vockerat und Anna Mahr einst schattenhaft aufstieg, hat hier seine klare Prägung bekommen: des Armen Heinrichs erlösende Überwindung seines Selbst ist in diesem Märchen ins Allgemeine ausgeweitet worden. Der Weg des Eros verdämmert in Fernen, über denen erstes Licht neuer Gefühlsmöglichkeiten schimmert, von deren vertieftem Glück auch Gerhart Hauptmanns Welt nur ein leise Ahnung streift. Aber er sieht sie und sieht den Weg — und das ist hier das Entscheidende, vielleicht sogar im Menschlichen das Entscheidende überhaupt.

*

Über die Vertiefung dieses Märchens der Liebe ist Hauptmann nicht hinausgekommen, obwohl die sämtlichen unmittelbar der Pippa folgenden Dichtungen ebenfalls das Thema der Liebe behandeln. In jeder von ihnen ist irgendein Zug in dem wunderlich spielenden Bild des menschlichen Gefühls eingefangen: die reine Leuchtkraft innerer Erkenntnis, die aus dem Glashüttenmärchen spricht, hat keine mehr bekommen.

Wie ein später Widerhall der Einsamen Menschen wirkt das Ostseedrama Gabriel Schillings Flucht — und zugleich wie eine ausgleichende Ergänzung der bisherigen Feststellungen über das Wesen männlicher und weiblicher Liebe. Wie einst Johannes Vockerat, so steht auch der Maler Gabriel Schilling zwischen zwei Frauen, seiner alt gewordenen banalen Gattin Eveline und Frau Hanna Elias, die wie Anna Mahr aus dem Osten kommt und in Zürich studiert hat. Wie Johannes geht er daran zugrunde, endet in der Ostsee, wie jener in der Müggel, weil sein Wille gebrochen ist und er keine Entscheidung mehr treffen kann. Aber neben Schilling, dem Manne, der nur Objekt für die Frauen ist, sich nehmen läßt, von der einen mit fordernder Hingebung, von der andern mit forderndem Besitzwillen, steht der Bildhauer Mäurer, der Mann, der Subjekt ist und die Frauen nimmt —

und bei aller Feinheit nicht weniger brutal und gedankenlos mit ihnen verfährt, wie die beiden Konkurrentinnen mit seinem Freunde Schilling. Auch neben ihm stehen zwei Frauen: ein Stückchen wirklicher, nicht fordernder Hingebung, und daneben ein Mädchen, das rein aus dem Gefühl zu dem Wissen gekommen ist, daß auch in der Liebe das Letzte auf dieser Welt Freiheit ist, die eigene, wie die des andern. Die kleine Geigerin Lucie Heil ist die einzige, die erlebt hat, daß es vor dem, was die andern Liebe nennen, eigentlich nur Flucht gibt. Sie ist die Einzige, die hinter Schilling nicht mit Laternen und sorgender Liebe herläuft, als er seinen letzten Gang angetreten hat — weil sie instinktiv seine Freiheit achtet. Sie läßt auch ihren Freund Mäurer ohne Widerstand nach anderem greifen, weil sie den Widersinn des Forderns im Gefühl begriffen hat. Die Erkenntnis, die in der Pippa auf der männlichen Seite aufleuchtet, gesteht Hauptmann hier, in ausgleichender Gerechtigkeit auch der Frau zu; über dem Wirrwarr von primitiver Sehnsucht und Habenwollen dämmert hier in einem Mädchen eine ferne Ahnung dessen auf, was wirklich Liebe heißen könnte — zugleich allerdings mit der Resignation des Herodeswortes: „Allein die Menschen lieben sich nicht so." Das Werk als Ganzes ist Zurückgreifen auf Vergangenes, Naturalismus mit primitiven Symbolzusätzen, viel Kunstgerede und Landschaftsstimmung; in dieser einen Gestalt aber strahlt etwas auf, das zuletzt doch ein Stückchen Bereicherung im menschlichen Bilde des Dichters bedeutet.

*

Von einer anderen Seite her wird die Erkenntnis des Glashüttenmärchens in der Griselda erweitert oder wenigstens ergänzt. „Wer das Grobe nicht will, dem erschließt sich das Zarte nicht"; dieses Wort des Grafen Ulrich könnte über dem Ganzen stehen. Pippa — das ist der Aufstieg des Gefühls in die Höhe; Griselda — das ist die Bejahung auch der Tiefe, die das Ganze tragen muß. Thema dieser Dichtung, die eigentlich zum mindesten Ulrich und Griselda heißen müßte, ist nicht nur die Frau und ihr durch Legende und Volksbuch bestimmtes Schicksal, sondern die Beziehungen zwischen Männlichem und Weiblichem überhaupt — zuletzt die Liebe selber. Der Weg des Grafen Ulrich und der Magd Griselda, die er sich mit roher Gewalt vom väterlichen Bauernhof

holt, ist der Weg des Eros, von den urhaft primitiven Anfängen bis dahin, wo man ohne Schämen das Wort Liebe gebrauchen darf. Ulrich und Griselda beginnen mit Kampf, mit Brutalität, mit Vergewaltigung und Roheit — um über Habenwollen und Eifersucht des Besitzes zuletzt in die Glorie wissenden Gefühls einzugehn (das seine Zartheit zugleich hinter der Kulisse dieser rauhen Derbheit versteckte). Er, der Starke, sucht die Ebenbürtige, ihm Gleiche, und holt sie sich aus der Tiefe: aus dem Glück der Gleichheit der Kraft wächst tiefste Liebe: in ihm bis zu wilder Eifersucht auf das Kind, das er ihr fortnimmt — in ihr bis zum Ertragen auch dieser Tat, aus weiblichem Sichbeugen unter die Größe seines Gefühls, wenn sie ihn auch schließlich lächelnd bittet: „Du mußt mich weniger lieben, Geliebter." Griselda ist die einzige Dichtung Hauptmanns, in der ein Instinkt für das schicksalhafte Verbundensein aus Wesensgleichheit fühlbar wird — und nicht nur Fremdheit und Einsamkeit, wie in den anderen.

In der Idee ist dieser Aufstieg schön und erlebt; in der Gestaltung weniger. Hauptmann versucht hier, in Ulrich und Griselda, Menschen der reinen Kraft, des reinen Seins zu gestalten — im Bilde der eingangs skizzierten Betrachtung: Menschen von der rein dichterischen Seite des Lebens, frei von allem Schauspielerischen. Das gelingt nur zur Hälfte, weil in Hauptmann selber nicht nur das reine Sein, sondern auch das Schauspiel wirkt. So fehlt zuletzt auch Ulrich und Griselda die Unschuld, die sie haben sollen; sie sind nicht nur der reine Mann und das reine Weib, sondern stellen diese Rollen dar. Sie spielen etwas, was sich nicht spielen läßt; so muß der Anfang wieder die leise Peinlichkeit bekommen, die des öfteren bei Hauptmann auftaucht. Hier ergibt sie sich, weil gerade die Kraft am wenigsten die Geste verträgt. Die Derbheit wird immer um ein paar Striche zu derb, die Roheit um einige Nuancen zu sehr an wirkliche Roheit herangetrieben — weil hier im Dichter die seelischen Voraussetzungen fehlen. Ulrich soll wie ein ehescheuer Jung Siegfried wirken: er verbirgt dabei seine seelische Zartheit so gut, daß er vor seelischen Mißhandlungen nicht zurückschreckt — und zwar vor Zeugen. Dieser Starke, der zugleich ein Zarter sein soll, könnte noch viel roher vorgehen, ohne (den Zuschauer) zu verletzen, wenn er von der Atmosphäre wirklicher erdgebundener Kraft umgeben wäre und sie nicht nur darstellte — und ferner, wenn er nicht ewig

Zeugen um sich hätte. Dieser Kampf der tiefsten Liebe spielt sich in einer wunderlichen Familienatmosphäre ab; vor allem Graf Ulrich hat die Neigung, nicht nur das, was er für die Welt vor sein wirkliches Gefühl verhüllend aufbaut, sondern auch dieses Gefühl selbst ständig in Gesellschaft anderer zu bekennen. Es gibt in dem Ganzen eine einzige Szene zwischen ihm und Griselda, in der wirklich nur die beiden gegen einander leben: alles andere, noch die scheuesten Erlebnisse des Mannes, erledigt Graf Ulrich in der Öffentlichkeit, vor seinen sonst ziemlich mißachteten Anverwandten.

Vielleicht hängt dieser Zug damit zusammen, daß in Ulrichs Gefühl in der Hauptsache nur eine Seite des männlichen Empfindens herausgehoben ist. Es ist weniger Lieben- als Geliebtwerdenwollen, was sich ausspricht, wenn er mit Griselda um die letzte tiefste Nähe kämpft, die er durch ihr Kind gefährdet sieht, wenn er, voll Eifersucht auf das Kommende ihre Worte und ihre Seele belauscht. Seine Liebe steigt erst auf, wenn er voll Qual und Angst die Stunde der Geburt durchlebt — obwohl er auch da noch immer sehr wesentlich an sich und sein Leidenmüssen denkt. Immerhin wachsen hier ein paar Momente auf, in denen Gefühl von unserm Gefühl ergriffen und ausgesprochen ist, wie es von allen vielleicht wirklich nur Gerhart Hauptmann vermag. Die Wirkung wäre noch stärker, wenn nicht Hauptmann, vielleicht aus einem innern Instinkt für sein eigenes Entferntsein von der Urkraftwelt, die er hinstellen möchte, wieder zum Humor gegriffen hätte, der bei ihm, sobald sein Boden nicht ganz sicher ist, wie in unbewußter Reservatio immer unversehens in Ironie umschlägt. Er schafft damit für die sehr feine seelische Struktur der inneren Handlung als Rahmen eine äußere Atmosphäre, die mehr als einmal aus der Legende in die Gefühls- und Wortkonventionen der guten Bürgerstube hinüberspielt und so ein Stil- und Gefühlsgemisch ergibt, das gerade als Umwelt eines solchen Geschehens etwas sehr Aufreizendes hat.

*

Den inneren Gegensatz zwischen männlicher und weiblicher Art, zwischen Eros und Sexus einmal bis fast ins Polare zu treiben, war der Sinn von Kaiser Karls Geisel. Auf der einen Seite Karl, der Held: Dämon des Handelns und des graden Willens,

Greis und doch noch Mann: auf der andern Gersuind, das sechzehnjährige Sachsenkind, Dämon alles dessen, was Böses im Weibe von Kindsbeinen an ist. Als Geisel ist sie an Karls Hof, in die Obhut des Klosters gekommen, obwohl in ihrer Seele alles andere wohnt, als klösterliche Neigung. Karl sieht sie und eine späte Liebe steigt in ihm auf, halb spielend, halb aus letzten Tiefen — während Gersuind nichts will als Freiheit. Karl gibt sie ihr; sie aber versteht darunter nur nehmen, was ihr gefällt, sich jedem geben, der ihr gefällt. Karl zieht sie zu sich auf seinen Landsitz: sie verbringt die Nächte in wilden Orgien, mit Fischerknechten und Fahrenden, sich wahllos verschenkend, bis sie zusammenbricht. Ein neues Problem steigt, nicht ausgesprochen, kaum angedeutet auf: der Weg des Eros geht für den einen nur über einen Menschen, in dem er den Zugang zur Welt und Gott und allen Wundern findet, für den andern über alle. Gersuind weiß nichts von Gott und nichts von Sünde; sie tut was ihr gefällt — und Karl hängt verzaubert an der Dirne, aus der ihn noch einmal das Leben grüßt. Der bessere Mensch in ihm, der Mann, der Fürst, lehnt sich auf, verstößt sie mit verbitterter Mißachtung, — obwohl er selbst ihr die Freiheit schenkte: das Innerste seiner Seele aber bleibt ihr verbunden. Genau wie sie in ihm zuletzt doch den einzigen Mann zu ahnen scheint, der Mann ist.

Die Lösung kommt von außen: Karls Kanzler vergiftet um des Reiches willen das blonde Sachsenkind, und Karl, der über seiner späten Liebe Reich und Krieg und Taten als sehr belanglos vergessen hatte, greift von neuem zum Schwert: der Traum ist aus. Es ist keine Lösung, nur ein Ende, wie denn das Ganze eigentlich nur Formulierung eines Sonderfalls, gewissermaßen Erledigung einer persönlichen Angelegenheit ist. Es ist fast, als ob hier eine Auseinandersetzung mit der Welt Frank Wedekinds versucht wird. Gersuind ist so etwas wie eine sagenhafte Lulu, ins Heidnisch-Mythische übertragen, ein Gestaltungsversuch des rein triebhaft Amoralischen als des Natürlichen. Aber Hauptmanns Welt hat mit der Wedekinds nichts gemein; die schwelende Glut, die in diesem lebte, ist ihm fremd und der Dämon des Sexus im Grunde auch. Gersuind muß wenigstens zuletzt im Tode sich der Größe Karls unbewußt beugen: der Glaube ist doch stärker als alle Skepsis. Der Beitrag zum Thema ist gering: Gersuind scheint nur von außen gesehen — falls nicht eine szenische Darstellung ein anderes Bild ergibt.

Eine blassere Ergänzung zu diesem Stück weiblicher Psychologie, das schon halb Physiologie ist, gab Hauptmann bereits zwölf Jahre früher in der Dramatisierung der Grillparzerischen Novelle vom Kloster von Sendomir in der Elga. Elga, die ihren edlen Gatten betrügt mit dem Vetter und Jugendgespielen Oginsky, ist dabei weniger das Bindeglied, weil sie im Grunde in der Studie einer ungetreuen Frau steckengeblieben ist: über der Gestalt des Starschenski aber läßt Hauptmann, wenn auch nur in Andeutungen, ebenfalls etwas von dem Schicksal des Mannes aufleuchten, der den Zugang zum Weltganzen nur über die eine geliebte Frau zu finden vermag, und dem mit seiner Liebe zu ihr die Verbindung zur Welt hin ebenfalls zerbricht. Das wird nicht Thema, wird nur lyrisch angedeutet: der Aspekt aber leuchtet einmal auf und gibt dem Ganzen eine leichte Beziehung zum Weg des Dichters Hauptmann.

*

Und schließlich gehört als letztes in diesen Zusammenhang die Tragödie vom Schicksal der Rose Bernd. Sie ist nicht nur dem Stil nach ein Seitenstück zum Fuhrmann Henschel, sondern ihm auch im innersten verwandt: ein Stück Schicksalsdrama, schuldlose Verstrickung einer weiblichen Seele in ihrem Besten, ihrer Liebe, bis zum Untergang. Rose Bernd, ein schönes und kräftiges Bauernmädchen von zweiundzwanzig Jahren, mutterlos aufgewachsen, liebt den etwa doppelt so alten Erbscholtiseibesitzer Christoph Flamm. Vater Bernd will, daß sie den frommen Buchbinder Keil heiratet — und Rose, in der ein Instinkt für Ordnung lebt, ist auch bereit: einmal muß die Beziehung zu Flamm ja doch ein Ende haben. Flamm aber hält sie fest, läßt sie nicht los — bis einmal ein dritter, der Maschinist Streckmann ein Zusammensein der beiden im Kornfeld beobachtet. Da ist Rose Bernd verloren: denn nun hat der sie in der Gewalt, zwingt sie, durch Drohung mit Reden, sich ihm zu ergeben und hetzt alles durcheinander. In einem Streit mit ihm büßt Keil ein Auge ein, Vater Bernd klagt gegen Streckmann, Flamm muß als Zeuge vor Gericht, so daß Rose ihre Schande ans Licht gezerrt sieht; zuletzt bringt sie heimlich ein Kind zur Welt und erwürgt es — damit es nicht auch einmal ihre Martern leide. „Das Mädel, was muß die gelitten han", ist das letzte erschütterte Wort August Keils.

Das Drama ist äußerlich strenger Naturalismus. Innerlich ist es vielleicht die Gestaltung von Hauptmanns bestem Gefühl für die Frau. Das Mitleid, aus dem die Weber entstanden, das um Hanneles gequältes Kinderhaupt leuchtet, das umstrahlt hier das Schicksal des Mädchens, das von den Männern gedanken- und bedenkenlos ins Verderben gehetzt wird. Hauptmann macht hier hinter die sogenannte männliche Liebe sein skeptischstes Fragezeichen: der, an dem Rose eigentlich zugrunde geht, ist nicht Streckmann, sondern Flamm, der sie zu lieben vorgibt und in seinem männlichen Egoismus sie immer wieder festhält und zu sich zieht, bis das Unheil einsetzt. Das, was die männlichen Wesen Liebe nennen, hetzt dieses starke kräftige Menschenkind ins Elend — weil es eben diesseits von allem verbleibt, was man Liebe nennen darf. Einzig in dem sektiererischen Buchbinder, den die andern nicht für einen Mann ansehen, dämmert eine Ahnung auf, daß Liebe etwas anderes sein könnte, als Nehmen- und Habenwollen: daß sie zuerst einmal die bittere Einsamkeit der Kreatur aufheben müßte. Er kommt, zunächst noch in halber Selbstgerechtigkeit, aus der Überheblichkeit der Hebbelstimmung: Darüber kann ein Mann hinweg; allmählich erkennt er vor dem Grauen, durch das das Mädchen gegangen ist, daß sie recht hat, wenn sie das bittre Wort ausspricht: „'s hat een' kee' Mensch ne genung lieb gehabt." Er ahnt sein Teil Schuld an diesem Schicksal, fühlt d i e männliche Schuld vor jeder Frau, den Betrug, der darin liegt, daß etwas Liebe genannt wird, was nur auf dem Geschlechtswillen wächst, und daß der Stärkere den Schwächeren allein die Last tragen läßt. In dieser Erkenntnis liegt nichts Neues: in unzähligen Dichtungen des bürgerlichen Zeitalters ist das Thema behandelt worden; das Schöne an der Dichtung Hauptmanns ist der Mut zum Gefühl, mit dem er sich hier zu sich selber bekennt. Ohne Ironie, ohne Ausbiegen stellt er sich neben die Gestalt des Mädchens; das Mitleid verneint die Liebe, die vor dem Beginn des Eros verbleibt. Man mag das sentimental nennen: bestehen bleibt, daß aus einer sehr verwandten Stimmung auch Frank Wedekind einmal den gleichen Leidensweg eines Mädchens geschildert hat: in der Musik. Zwischen der Welt Gerhart Hauptmanns und der Welt Frank Wedekinds klafft sonst in allen Dingen, die das Problem der Liebe, die Relationen zwischen Sexus und Eros angehen, eine unüberbrückbare Kluft: hier reichen sie sich ein-

mal, über alles Fremde hinweg, die einst befreundeten Hände. Das Schlußwort der Schauerballade von Klara Hühnerwadels Schicksal „Die kann ein Lied singen", ist in Wedekinds scheuere Ausdrucksform übertragen wörtlich dasselbe Gefühl, das aus August Keils letzten Worten spricht: „Das Mädel — was muß die gelitten han."

*

Vom Sexus zum Eros geht der Weg oder wenigstens die Wegrichtung Gerhart Hauptmanns. Er ahnt ein Ziel, wenn er es auch mehr negativ als positiv umschreibt — und zum Teil wenigstens selbst im Gefühl auf den Ausgangspunkt des Weges zurückkehrt: auf das Mitleid. Noch einmal wird die passive Grundanlage seiner Seele sichtbar: indem die Liebe wieder den Zusatz Mitleid bekommt, versinkt das Strahlende, das ihr als dem schönsten Sinn innerlich tätigen Lebens zukommt. Hauptmanns Blick und Gefühl sind tief genug, das Ziel zu sehen, Liebe nämlich, die zugleich von dieser und von jener Welt ist, alle Tiefen und alle Höhen der menschlichen Seele in einem umfaßt. Er fühlt aber zugleich, daß dieser Weg der steilste des Lebens ist und seine Überwindung ebenso Handeln wie Gnade. Er sieht die Höhe — und wendet doch den Blick zum Wegesanfang zurück. Erst der Alternde versucht noch einmal aus dieser tiefsten Sehnsucht seines Lebens den Aufstieg zur Höhe und ein letztes hohes Lied auf das leuchtendste Glück des Daseins — in der Erzählung vom Ketzer von Soana. Mit dem Ergebnis, daß er nun trotz allem Glaubenswillen zuletzt bei heimlicher Skepsis gegen das eigene Ziel und beim Gegenpol des Eros ankommt.

Das Werk des Erzählers

Das Werk des Erzählers Hauptmann umfaßt zwei novellistische Studien, drei Romane, eine Reiseschilderung, eine Erzählung und ein Epos, (wenn man von dem ganz frühen zweiten Epos, dem Promethidenlos, das Hauptmann selbst zurückgezogen hat, absieht). Es ist, bis auf die beiden Studien des Apostels und des Bahnwärters Thiel, in der Hauptsache erst in der späten Zeit entstanden, als die wesentlichen Dramen bereits vorlagen. Die Griechische Reise trägt die Jahreszahl 1907, die drei Romane, auch der 1922 erst veröffentlichte „Phantom", stammen aus der Zeit zwischen 1910 und 1914, das Epos „Anna" ist erst 1921 erschienen. Das Lebensgefühl des jungen Hauptmann drängte, trotz der lyrisch passiven Grundveranlagung seiner Seele, zum Drama, wohl aus einem sehr gesunden Instinkt für sein besonders bedingtes Verhältnis zum Geistigen, das ihm nur in der Form des Andersseins, des Außer-Sich in Menschen und Dingen zugänglich war, während es ihm in seinem An-Sich oder gar im An- und Für-Sich-Sein verschlossen blieb. Erst auf der Höhe des Lebens unternahm er das Wagnis, nicht mehr nur gestaltend, sondern selbst berichtend und deutend die Bilder des Daseins hinzustellen, die Zwischenräume des Lebens, die das Drama dem Zuschauer überläßt, selbst auszufüllen.

Im Mittelpunkt dieser erzählenden Dichtungen steht der Roman Emanuel Quint, der Narr in Christo, Hauptmanns quantitativ größtes Werk. Es ist die Schilderung des Lebensganges eines Menschen, der mit der Grundidee des vergeistigten Christentums Ernst macht, indem er in seiner primitiven Form in der Realität den Christusmythos zu leben versucht. Emanuel Quint, der uneheliche Sohn einer Tischlersfrau, weiß nichts von Mythos und spekulativer Deutung der Christusidee; er lebt nur ganz einfach das Leben des Herrn in unserer modernen Welt noch einmal. Was Uhde in seinen Bildern tat, indem er die Christusgestalt

in die Welt heutiger Armut versetzte, tut Hauptmann in seinem Roman: er läßt seinen hektischen, träumerischen, gütigen Helden in unserer Zeit der Eisenbahnen, der Polizei und Großstädte eine völlige Parallele des Christus-Schicksals erleben — mit Ausnahme des Endes. Die ganzen Erzählungen der Evangelien werden in die schlesische Welt zu Beginn der 90er Jahre versetzt: Quint, zuerst mit dunkeln religiösen Vorstellungen aufbrechend und halb unbewußt ins Gebirge wandernd, wie Christus in die Wüste, erlebt traumhaft visionär die Unio mystica mit Christus, der auf ihn zuschreitet und in ihn hineingeht — und durchwandert nun selbst gläubig mit den Worten des Herrn die gleiche Bahn.

Die Fruchtbarkeit der Idee liegt auf der Hand. In epigrammatisch knapper Form hat Dostojewski sie einmal ähnlich aufgenommen: in der berühmten Großinquisitorepisode in den Brüdern Karamasow. Da läßt er ebenfalls Christus ein zweites Mal auf die Erde kommen — und stellt die Kirche dagegen, den Großinquisitor, der ihn verhaften läßt, weil sein Werk vollendet, von der Kirche vollendet ist und keine Änderung, kein Neues verträgt. In diesen wenigen Seiten ist das Problem als Problem scharf ergriffen: die Gefahr, die in der Wiederkunft Christi für den Bau liegt, der auf seinem ersten Erscheinen errichtet ist. Die ganze Problematik des Wiederkunft-Gedankens leuchtet hier auf: was entsteht, sobald ein bisher nur Gelebtes auf einmal eine allgemein bewußt aufgefaßte Fortsetzung bekommen soll. Wird das Vergangene, Erstmalige, durch diese Wiederkehr gekrönt — oder entwertet? Verträgt ein geistiges Schicksal selbst auf einer höheren Kurve der Spirale eine Wiederholung mit Bewußtseinszusatz, ohne durch das Bewußtsein seine Schicksalsmäßigkeit einzubüßen?

Diese bei Dostojewski umrissene Vertiefung der Wiederkunftsidee hat Hauptmann umgangen. Seine Fassung war viel einfacher; ihm lag einfach daran, im Sinne Uhdes eine Christusgestalt in heutige Verhältnisse zu stellen. Er war erheblich rationalistischer: etwas von der Zeit David Friedrich Strauß' trägt sein Unternehmen; er wollte zeigen, daß Christus, heute in die bereits christianisierte Welt gestellt, genau die gleichen Leiden und Verfolgungen würde erdulden müssen. Ihn reizte die Parallele; die Auswertungen, deren Möglichkeit Dostojewskis Großinquisitor andeutet, ließ er unbeachtet. Ihn lockte der Versuch, mit den Worten der Bibel, unter sparsamer Hinzuziehung möglichst wenig anderer

und aus den gleichen Situationen ein lebendiges Menschenbild erstehen zu lassen. Indem er die evangelischen Geschichten in seine schlesische Heimat versetzte, ergab sich Gelegenheit, die ganze Jugendwelt, mit Landschaft und Menschen noch einmal aufleben zu lassen, Erinnerungen einzuflechten, seine eigene Stellung zu Christentum und Kirche eingehender zu formulieren und so um die Gestalt des Emanuel Quint herum ein Bild der eigenen Zeit im Guten wie im Bösen aufzubauen.

Die entscheidende Frage bei dieser Stellung der Aufgabe war die nach der Haltung, die Hauptmann selbst seinem Helden gegenüber einnehmen wollte. Es war eigentlich auch bereits eine Glaubensfrage: glaubte er an ihn oder nicht? Nahm er das Christuserlebnis, das Eingehen der Christusgestalt in Quint für Erlebnis, ließ er ihm den guten Glauben an seine Sendung — so mußte er im Grunde um seiner selbst oder wenigstens um des Werkes willen, ebenfalls gläubig mit dem Wiedererstandenen gehen, da er anderenfalls das Verhalten der Skeptiker gegen Quint rechtfertigte. Wollte er das nicht, so blieb nur der Ausweg: Betrüger oder wunderlicher Heiliger, dem aber die letzte eigentliche Stoßkraft fehlt.

Hauptmann hat diese Schwierigkeit offenbar empfunden und gesehen. Gegen die erste Lösung, gläubige Anerkennung der Christuswiederkehr, sträubte sich sein antikirchlicher Instinkt, der zuweilen unbewußt bis in einen antichristlichen übergeht, sobald das Gebiet der Liebe und des Mitleids verlassen wird. Zum Betrüger ihn stempeln, hieß den Roman völlig umkonstruieren — und lediglich die Charakterstudie eines wunderlichen Heiligen geben, hieß das geheimnisvoll Mystische, das die Möglichkeit der Wiederkehr umgab, aufheben und auf eine der stärksten Wirkungen verzichten.

Hauptmann half sich, indem er eine offene Entscheidung umging. Er ließ Emanuel Quint seinen Glauben an sein Erlebnis und seine Sendung — und salvierte sich durch Ironie. Er nannte Quint den Narren, bezeichnete ihn in den erzählenden Teilen selbst immer von neuem als solchen, stellte sich auf die Seite der rationalistisch Überlegenen — aber: mit Ironie. Er spottet scheinbar mit ihnen über Quint: dieser Spott aber gilt zugleich den Aufgeklärten, Ungläubigen selber, die das seelische Wunder in Quint, das Erlebnis und die innere Lebendigkeit nicht sehen wollen und können.

Daneben aber ist in ihm selber so viel aufrichtig Antikirchliches und Antichristliches, daß ein Teil dieser Ironie auch wieder aufrichtig und Bekenntnis ist. Wenig später — und seine persönliche Teilnahme an dem Mitleid und der schönen Güte des Narren reißen ihn soweit hin, daß er sich seitenlang völlig mit ihm identifiziert, ruhig selber durch den Mund Quints redet, und ihm allerhand wirkliche Christuszüge zuteilt. Das Ergebnis ist ein relativistisches Schwanken, das auf die Dauer dem Roman etwas Unsichermachendes, Flirrendes gibt. Zumal gegen den Schluß hin die Gestaltungsrichtung ebenfalls eine Verschiebung erleidet, von innen nach außen abgleitet.

Schön ist, trotz der Widerstände, die die Sprache zunächst dem Lesen entgegensetzt, der Anfang des Romans. Hauptmanns Rezeption der Welt geht offenbar zum größten Teil über das Ohr, ist akustisch bestimmt: er hört Menschen sprechen, faßt sofort ihre seelische Besonderheit, ihren eigensten Tonfall auf und registriert ihn. Es gibt keinen zweiten Dichter, der z. B. den Klang von Namen so fein auffaßt, wie er. Die Menschen seiner Dramen besitzen durchweg Namen, die ihnen absolut gehören, sich mit ihrem Wesen decken, in deren Klang jeder Rest von bewußter Arbeit, von Literatur getilgt ist. Selbst Fontane, der die Welt ebenfalls über das Ohr erlebte, tritt dagegen zurück. Diese Qualitäten kommen aber hauptsächlich für das Drama in Frage, sind für die Erzählung, deren Tonfall der Dichter, nicht der Alltag des Lebens bestimmt, wesenlos. Hauptmann konnte von Natur schreiben, wie der Bauer Krause lallt, wie die Wolffen überredet, wie Kramer philosophiert — in Bruchstücken, Anakoluthen, halben Sätzen; er konnte, im Rausch der Romantik, Verse schreiben: aber erzählen, ruhig fließende, berichtende Prosa geben, das ging im Grunde gegen seine eigentlichste Anlage. Und wenn man den Roman beginnt, so hat man zunächst nicht wenige Hemmungen zu überwinden; eine gewisse Trockenheit nicht nur, sondern direkte Härten, bis zu wilden Satzungeheuern. Die Sprache ist nicht mehr so stolpernd, wie im Beginn des Griechischen Frühlings, wo ganz lapidare Dinge stehen geblieben sind („Ein kleines, scheinbar flaches Inselchen", „ein Zustand, der zustößt", „in einem sehr notwendigen Wärmebedürfnis wahrscheinlich", „von hier gegenüber" und was dergleichen mehr ist); Sätze wie der von dem Weber in seinem Stübchen für sich (am Schluß des ersten Kapitels) und ähnliche gleich darauf zeigen

deutlich die Schwierigkeiten, die Hauptmann die späte Umstellung in die nicht mehr psychologisierende, sondern erzählende Prosaform bereitet hat. Er hat sie zum Teil wenigstens bald überwunden; nur gelegentlich bleiben Zeitungshärten stehen, wie der „installierte Vertreter" Gottes und ähnliches. Den Weg zu dieser Überwindung weist vor allem die Gestaltung von innen heraus, die die ersten Kapitel trägt. Emanuels Aufstieg ins Gebirge, die halb zufälligen Anfänge seiner Wunderlaufbahn, sein Erleben der stummen Welt draußen und die einfache strömende Güte, mit der er den Armen begegnet — das alles gibt der Erzählung sehr bald eine Haltung, die in ihrem Durchleuchtetsein von innen her etwas sehr Schönes hat und die trockene Prosa des Anfangs zum Schmelzen bringt. Wie man denn überhaupt immer wieder gerne zustimmt, wo ein einfaches Gefühl aufstrahlt — und das eigentliche Thema vergessen läßt.

Denn das erweist sich bald als ein Quell der Schwierigkeiten. Im Anfang ist die Parallele zu dem Christusleben nicht ohne Reiz: wenn der Herrnhuter Bruder Nathanael als Johannes der Täufer auftaucht und an Quint die Taufe vollzieht, (die nur hier, da es sich ja um einen bereits christlichen, wiedergekehrten Christus handelt, Wiedertäuferei werden muß), wenn die ersten Apostel kommen, die vierzig Tage in der Wüste und was sonst noch folgt. Diese Wirkung aber hält nicht allzulange vor — und genügt vor allem nicht, um das innere Schicksal Quints zu gestalten. Denn das ist dieses eigentliche Thema — und in ihm liegen die Fußangeln. Das Christusleben ist Auseinandersetzung mit Gott, also auch das Leben Quints. Zuerst geht das. Er entthront den persönlichen Gott, heiligt das Leiden, läßt Christus in sich eingehen — und predigt nun Gott als Geist. Damit aber setzt die Schwierigkeit ein: was bedeutet das? Was ist dieser Geist — was ist sein Sinn und Inhalt? Hauptmann rührt hier wieder an das verschlossene Reich des Geistes an und für sich — und findet keinen Zugang. Er kommt bei Definitionen an wie „Eure Sinne sind Geist" — und läßt das gefährliche und für ihn unproduktive Thema zuletzt ausfallen, indem er Quint sich wieder rein an biblische Worte halten läßt. Für fünfhundert Seiten steht aber nicht genug in den Evangelien verzeichnet, und so ist das Ergebnis, wie Hauptmann selbst feststellt, daß er „immer die gleichen Gedanken zu neuen Gruppierungen in sich umwälzt". Die Gefahr der Wiederholung steigt drohend auf.

Der Dichter vermeidet sie, indem er mit der zweiten Hälfte des Romans mehr und mehr die innere religiöse Entwicklung Quints verläßt und äußeres Geschehen in den Vordergrund schiebt. Das Romanhafte, die Wirklichkeit tritt stärker hervor — die Geschicke der Apostel des seltsamen Mannes, die sich zu der Sekte der Talbrüder vereinen, Quints Kämpfe mit den Mächten der Welt, sein stiller Aufenthalt in dem Asyl des Gurauer Fräuleins, wo nun das naheliegende Thema der religiösen Erotik einsetzt, die Episode mit der kleinen Ruth, die wie Hannele und Ottegebe himmlische und irdische Liebe vermischt und ihr Idol schließlich durch ihre unbedachte Reise hinter ihm her aus seiner neuen Heimat vertreibt; dann die neuen Irrfahrten, der Aufenthalt in Breslau und schließlich das Ende, das wiederum das Mädchen herbeiführt. Sie hat ihre Liebe zu ihm nicht vergessen; so läßt sie sich von einem der Talbrüder, einem ehemaligen Schmuggler, nach Breslau verschleppen, wo sie sein Opfer, das Opfer eines Lustmörders wird. Der Verdacht der Tat fällt auf Quint, er wird verhaftet, eingekerkert — und dieses Schicksal muß schließlich die sinnbildlich verdünnte Parallele zu der Kreuzigung abgeben, die sich anders schwer in die Gegenwart übersetzen ließ. Zuletzt stellt sich seine Unschuld heraus: er wird entlassen — und verschwindet, einsam in das Land hinauswandernd.

Als Vorbild über dem Roman steht offenbar, nicht nur wegen der schon erwähnten thematischen Beziehung, das Werk Dostojewskis. Hauptmann wollte, auf einer anderen Ebene, einen Typus wie den Idioten hinstellen — und die Szene, in der Quint, dem der rohe Breslauer Kneipwirt soeben mit der Faust ins Auge geschlagen hat, sich niederbeugt und die Hand seines Quälers küßt, ist durchaus aus Dostojewskischem Geiste entstanden. Aber Hauptmanns Gefühl ist begrenzter als das hemmungslos sich lösende des Russen; es ist schwächer, aber zugleich geformter, blasser, aber weniger orgiastisch im Selbstgenuß einer fast ins Metaphysische übersteigerten Sentimentalität. Das Leben gegen sich, die Demut vor den andern, das Sicherniedrigen bleibt, bis auf die erwähnte Szene mit dem Wirt, bei Hauptmann sozusagen in natürlichen Grenzen: sein innerer Mensch und damit seine Quintgestalt löst sich nie völlig in den gestaltlosen Brei eines jedem Halt entglittenen Gefühls. Weil er dem Grenzenlosen ferner steht, entgeht er der Gefahr der Lösung aller Grenzen: der Zusatz Vernünftigkeit, den

die einfache Mystik Quints und seine Deutung seiner göttlichen Sendung behält, sichert dem Roman eine zwar flachere, aber den Leser tragende Haltung bis ans Ende. Die innere Teilnahme freilich an dem religiösen Schicksal Quints hört nach der ersten Hälfte auf, weil nur die von innen heraus gestaltet ist: der Anteil wendet sich dem äußeren Geschehen zu, hinter dem das religiöse Problem langsam immer mehr versinkt. Der Versuch, den Christusmythos in einem Menschen von heute als persönliches Schicksal Realität werden zu lassen, d. h. ein rein Geistiges ins Leben hineinzubilden, versinkt auf halbem Wege, weil er zuletzt wohl in einem naturalistischen Rahmen undurchführbar bleibt: zu Ende geführt wird nur das äußere, nicht das innere Schicksal. Die Transparenz der Welt erlischt: das Licht fällt von außen, je mehr der Dichter sich zurücknimmt und seine Zeit, Menschen, mit denen er gelebt hat, wie Hille, das Crampton-Urbild und viele andere als Ersatz in den Vordergrund schiebt. Interessant bleibt das Unternehmen: eine Lösung aus seinen eigentlichen Voraussetzungen findet es nicht.

Es gibt im Werk Hauptmanns eine Vorstudie zu dem Narren in Christo — das ist die frühe Novelle Der Apostel. Es ist ganz reizvoll, an dem Ähnlichen und dem Unterschiedenen dem Wandel in der Haltung des Dichters zu dem Problem und damit zur Welt nachzuspüren. Der Apostel ist ein ähnlicher Typus wie Quint, ein Ekstatiker, auf religiöses Erleben und religiöse Sensationen, zuletzt auf das gleiche Christuserlebnis gestellt. Er hat dieselbe Traumvision, die auch für Quint entscheidend wird, sieht Christus leibhaftig auf sich zuschreiten und in sich hineingehen; die Unio mystica vollzieht sich in derselben Anschaulichkeit hier wie dort. Der Apostel aber ist der Dostojewskischen Demut erheblich ferner als Quint. Der Narr in Christo stammt aus der Tiefe des Volkes: der Apostel aus der Oberschicht, ist Offizier gewesen — und fühlt seine Sonderstellung fast als Rolle. Er spiegelt sich fast durchweg in sich, beobachtet — und genießt. Seine Psychologie ist Psychologie eines schauspielerischen Menschen, der in ein paar flüchtigen Momenten ziemlich nahe an die Einsicht des im letzten Grunde Hochstaplerischen seiner geistigen Rolle herankommt. Hinter seiner Demut steht unsichtbar der Hochmut eines seine Besonderheit Genießenden; ein kurzer Schritt (des Autors) weiter, und das Ganze wäre eine Studie eines Propheten geworden, der am Schluß als gemeiner Betrüger dasteht. Hauptmann vermeidet diese Konsequenz,

obwohl er sie andeutet, nimmt im Gegensatz zu diesen Momenten der Selbsterkenntnis die Gestalt in anderen wieder völlig ernst, indem er ihr das „wundervolle Wortjuwel Friede", Weltfriede gläubig überläßt: die Möglichkeit ist aber gegeben. Blickt man von ihr aus auf den Quintroman, so bekommt dessen ironische Haltung eine neue Deutung: die alte Einsicht hat unausgesprochen die innere Beziehung auch zu der neuen Apostelgestalt etwas auf Vorsicht gestimmt, wenn auch die inzwischen errungene größere Freiheit im übrigen ein weit größeres Ernstnehmen gestattet. Die Gestalt des Quint ist innerlich viel eindeutiger, klarer und einfacher gehalten, — schon weil sie weniger psychologisch angefaßt ist. Die Novelle ist in der literarischen Haltung viel konsequenter, ganz aus dem psychologischen Material heraus sehr einheitlich im Stil hingestellt; der Roman erscheint zuweilen fast sorglos daneben, wahrscheinlich weil das Problem: Hie Sein — hie Schauspiel, das im Apostel zuweilen deutlich auch als ein Problem des jungen Hauptmann fühlbar wird, inzwischen seine Wichtigkeit für ihn verloren hat, als inneres Faktum hingenommen und von weniger Persönlichem, Allgemeinerem in den Hintergrund gedrängt worden ist.

Die zweite Novelle der Frühzeit, Bahnwärter Thiel, die ebenfalls manche Zukunftskeime enthält, ist erzählender gehalten: der Naturalismus ist gegenständlicher, nicht aus dem Psychologischen entwickelt. Es ist die Geschichte eines Bahnwärters in der Mark, der aus erster Ehe einen Knaben hat, zum zweiten Mal heiratet: das Weib behandelt den Kleinen schlecht — schließlich wird das Kind, von Thiel einmal samt der Stiefmutter in sein Wärterhaus im Walde mitgenommen, das er sonst sich und seinem ersten Leben vorbehalten hat, vom Schnellzug ergriffen und getötet. Der Vater aber wird darüber wahnsinnig und bringt in der Nacht das Weib um. Man sieht die naturalistische Romantik des Schlusses, wie in dem Drama Vor Sonnenaufgang; auch in dessen Bühnenweisungen ist manch ein Nachhall dieser Erzählung eingegangen. Zugleich werden Ansätze zu Henschel und Hanne Schäl sichtbar, in der Dumpfheit des Bahnwärters und der zänkisch robusten Primitivität des Weibes. Schön ist oft das Naturgefühl, nur auch ein wenig romantisch übersteigert, sozusagen weniger Fontane als Lesser Ury.

Dem Narren in Christo ließ Hauptmann zwei Jahre später den Roman **Atlantis** folgen, der Gestaltung des religiösen eine neue Diskussion des erotischen Problems. Nachklänge persönlicher Erlebnisse durchziehen das Buch, Erinnerungen an eine eigene Amerikafahrt, die hier in einem furchtbaren Schiffbruch gipfelt, der zum Symbol einer seelischen Katastrophe wird. Der Arzt Friedrich von Kammacher fährt mit dem Dampfer Roland nach New York. Er will angeblich dort einen alten Freund aufsuchen; de facto flieht er halb vor seiner durch Krankheit zerbrochenen Ehe — seine Frau ist wahnsinnig geworden — halb aber zieht ihn eine verzehrende Leidenschaft zu Ingigerd Hahlström, die mit eben diesem Dampfer hinüberfährt. Sie ist Tänzerin und siebzehn Jahre alt, in New York engagiert — und durch alle Tiefen hindurchgegangen wie Kaiser Karls Gersuind. Äußerlich zart, zerbrechlich — ein Kind; innerlich leer, böse, verdorben. Die Überfahrt wird von vornherein sehr stürmisch; schließlich erfolgt ein Zusammenstoß im Nebel — der Roland geht unter. Kammacher rettet Ingigerd, wird mit ihr und ein paar anderen von einem Paketdampfer aufgenommen, kommt nach New York — und verfällt nun hier Ingigerd, gegen die er sich auf dem Roland trotz seiner Leidenschaft immer noch gewehrt hat. Da ihre Beziehung sie nicht im mindesten an der Fortsetzung ihres Lebenswandels hindert, folgt nun seine eigentliche seelische Katastrophe: er flieht zwar, geht zu seinem Freunde, den er von vornherein besuchen wollte, in ländliche Stille, erlebt dann aber dort den inneren, dem Rolandschiffbruch entsprechenden Zusammenbruch. Er verfällt in schwere Krankheit, fast in Wahnsinn; gerettet wird er durch die sorgende Liebe einer Bildhauerin, die ihn gesund pflegt und am Ende, da die Nachricht vom Tode seiner Frau kommt, mit ihm nach Europa zurückkehrt: der Gerettete vom Roland ist jetzt erst wirklich ein Geretteter.

Die künstlerische Qualität des Werks ist erheblich geringer als die des Emanuel Quint. Die Handlung und das Symbol kommen nicht recht zusammen, sind gewissermaßen nur von außen her in Beziehung gebracht, wie denn das meiste in diesem Roman von außen gesehen, nicht von innen gestaltet ist. Das ginge ja auch, wenn Hauptmanns Medium der Welterfassung nicht in der Hauptsache sein einfaches Gefühl, sondern auch der bewußte Geist wäre, der die Schwere des Materials aufheben und lösen könnte. Da

dieser Zug fehlt, das Gefühl aber notgedrungen ihm wesensfremdes als fremd, ungefühlt hinstellen muß, so steht sehr vieles hart, primitiv und eigentlich uninteressant da. Die Passagiertypen der Überfahrt sind bis auf Ingigerd Klischees, ohne Beziehung auf den inneren Sinn des Geschehens, oder sie leben, wie der armlose Artist, von dem Abglanz des lebendigen Urbilds. Und diese Enge der Umwelt steht fast peinlich neben dem Riesensinnbild, das für ein verhältnismäßig wenig bedeutsames seelisches Schicksal in Bewegung gesetzt wird. Es fehlt nicht an starken Momenten und feinen Zügen: die Träume dieses Romans gehören zu den stärksten, die Hauptmann erzählt hat. Es fehlt auch nicht an persönlich interessierenden Zügen und Bekenntnissen: die Gespräche mit Eva Burns, der Retterin, enthalten manches ganz Feine. Das Ganze aber hat etwas von halber Form, von der Unfertigkeit eines noch unbearbeiteten Gusses — und zugleich viel bewährte Romanzüge, von der blonden Theatralik des Rolandkapitäns, der mit einem Wort einen Jüngling zur Raison bringt, bis zu Ingigerds Tanz, der auch wieder Symbol wird. Außer Kaiser Karls Geisel taucht auch Gabriel Schilling mit seiner Galleonsfigur in allerhand Nebenzügen auf; das eigentliche Problem aber wird im Grunde gar nicht Problem, weil es lediglich als Faktum hingestellt und nicht durchleuchtet wird. Hauptmann stellt ja eigentlich überhaupt nie Fragen, sondern gestaltet seelisch Tatsächliches: er entwickelt eigentlich nicht, vom Geschehen zum Sinn fortschreitend, sondern begnügt sich lyrisch mit einem Gefühl oder einer Kontrastierung von Gefühlen, zu denen der Leser, vorausgesetzt, daß er guten Willens ist, seine eigenen Nachdenklichkeiten hinzutun kann. Zuweilen geht das, zuweilen stellt sich, wie hier, die Inkongruenz der äußeren und der inneren Vorgänge dagegen und verletzt immer wieder die besten Vertiefungsabsichten. So daß am Ende als das nachdenklichste Faktum des Ganzen die Tatsache bestehen bleibt, daß Hauptmann seine Schilderung der grausigen Schiffskatastrophe gewissermaßen hellsehend nicht allzulange vor dem Untergang der Titanic geschrieben hat, deren Schicksal sich sehr ähnlich dem des Roland abgespielt haben muß. Wer Neigung dazu verspürt, mag hier die dichterische Fähigkeit in die des Vates, des Sehers übergehen und das merkwürdige ahnende Fühlvermögen Hauptmanns, dem man in den Ratten und in manchem anderen

Drama schon begegnete, in diesem Falle bis zur Fähigkeit des zweiten Gesichts gesteigert sehen.

Der dritte Roman **Phantom**, der erst 1922 veröffentlicht wurde, greift noch einmal auf die naturalistische Form zurück, wenn auch mit der Wendung in den Ich-Roman. Es sind die Aufzeichnungen eines Schiffbrüchigen, eines Sträflings, den ein Erlebnis aus der Bahn bis ins Zuchthaus warf, und der entlassen und in einem stillen Hafen gelandet, nun versucht rückschauend die Verwirrung seiner Seele zu enträtseln. Er war ein kleiner ordentlicher, fleißiger Beamter, verwachsen, häßlich, der sein Leben in der Stille in gleichmäßigen Bahnen dahinlebte, bis er eines Tages — der Roman spielt in Breslau — die junge bildschöne Tochter eines reichen Mannes, noch halb ein Kind, erblickt und von einer sinnlosen Leidenschaft für sie ergriffen wird. Er verliert jedes Verhältnis zur Wirklichkeit: ein Phantasieleben schiebt sich vor seine enge Welt, und die bisherige Ordnung zerbricht. Er gibt seine Stellung auf, beginnt sich vor sich selbst in die Höhe zu peitschen, sich für einen Dichter und großen Mann zu halten, während er in Wirklichkeit schon zu sinken begonnen hat. Er gerät in schlechte Gesellschaft: seine Leidenschaft findet einen pervertierten Ersatz bei einem der Geliebten ähnlichen Mädchen aus gutem Hause; er gründet mit einem andern ein faules Geschäft mit Geld, das er einer wuchernden und pfandleihenden Tante abschwatzt; das Geld verrinnt — und als die Not zur Beschaffung von neuem zwingt, ist das Ende Mord an der alten Wucherin. Das Phantasiegebäude bricht krachend zusammen und sein Leben mit: er wandert den Leidensweg ins Zuchthaus, der ihn zuletzt wieder in seine enge, aber wirkliche, zu ihm gehörige Welt, an der Seite eines einfachen, zu ihm haltenden Mädchens zurückführt.

Diese Grundidee des Aufbaus ist das beste an dem Roman: daß das Strahlende, Schöne, Reine, hier die blonde Tochter des reichen Mannes, der Anstoß zu einem Absturz in die Tiefe werden, das Böse, Häßliche und Schwere dagegen wieder aus der Phantomwelt hinaus ins Freie führen kann. Davon abgesehen ist die Atmosphäre des Romans nicht eben angenehm: Erotik dumpfer ungelüfteter Seelen, von der unteren Grenze des Kleinbürgertums, ohne daß irgendwelche Erkenntnisse oder Einblicke für diese Dumpfigkeit entschädigten. Überdies hebt die Form die Spannung und damit das Interesse auf, und das schwerfällige Tagebuchtempo des Erzählers

macht zuweilen geradezu ungeduldig. Die Atmosphäre der Stadt, gesehen und erlebt von unten her, ist zuweilen beklemmend echt hingestellt, ebenso wie die halbe Verbrecherumwelt dieser kleinen Leute; da aber nichts aus dieser Welt hinausführt oder sie durchleuchtet, geht man ohne Bereicherung. Die bloße Gestaltung für unser Leben unproduktiv bleibender, wenn auch irgendwo realer Lebensverhältnisse rechtfertigt den Aufwand eines Romans für uns nicht mehr.

*

Eine freiere Luft weht durch Hauptmanns späteste Erzählung, den „Ketzer von Soana" (der Roman „Phantom" stammt bereits aus der Atlantiszeit). Seine Betrachtung gehörte vielleicht zu dem Kapitel vom Weg des Eros, weil sein Inhalt eigentlich nichts weiter ist als ein hohes Lied des Eros, wie Hauptmann ihn sieht. Auf der anderen Seite ist zu sagen, daß dieser Hymnus an die Liebe zunächst mit dem Weg des Eros, wie er schattenhaft sich durch das dramatische Werk des Dichters zieht, nichts zu tun hat — und ferner, daß er im Grunde auch nicht vom Eros in dem dort umschriebenen Sinne, sondern von etwas anderem handelt.

Thema der Novelle, wenn man die Erzählung so nennen darf, ist der Sündenfall eines Priesters, wie in Zolas Geschichte vom Fehltritt des Abbé Mouret. In Soana am Luganer See haust ein junger glaubenseifriger Priester, der als Nachfolger eines alten Herrn dorthin versetzt ist. Eines Tages erfährt er, daß irgendwo in seinem Sprengel oben ein Geschwisterpaar, angeblich in blutschänderischer Ehe haust, mit Kindern, die ohne Segen des Glaubens und der Kirche aufwachsen. In seinem Eifer beschließt er helfend einzugreifen, wandert durch den jungen blühenden Frühling hinauf — sieht dort oben Agata, die fünfzehnjährige Tochter des Paares, und ist ihr mit Leib und Seele verfallen. Zuerst wehrt er sich, verkleidet sein Gefühl; er veranstaltet irgendwo in den Bergen einen Gottesdienst für das verfemte Volk, das sich unten im Tal nicht blicken lassen darf — aber das Gift frißt weiter. Schließlich bestellt er Agata zur Glaubensunterweisung zu sich nach Soana: die Bürger wollen sie steinigen — und als er sie am Abend zurückgeleitet, kommt, was kommen muß. Er fällt in Sünde — und ins Leben: als Ketzer und Ziegenhirt mit der Brille haust er, aus der Kirche ausgestoßen mit

seinem Weibe glückstrahlend hoch oben in den Bergen, wo sich der Dichter nach einer etwas umständlichen Einleitung eines Tages von ihm aus dem Manuskript diese Erlebnisse vortragen läßt.

Das Ganze ist von Hauptmann wie gesagt als ein Hymnus an den Eros angelegt, als ein hohes Lied auf die Liebe, die das eigentlich Göttliche in der Welt ist, im Gegensatz zum kirchlichen Christentum. Die ewige Zeugungskraft der Natur, das Geheimnis des Werdens wollte er besingen, das große, geheimnisvolle, panische Verbundensein des Menschen mit dem All in seinem Gefühl. Unter den Händen aber ist doch etwas anderes daraus geworden, und es ist nicht ohne Reiz, dieser Wandlung einmal etwas nachzuspüren.

Francesco, der junge Priester, wird zuerst beim Aufstieg halb unbewußt in den Rausch des Frühlings hineingezogen. Die weite Bergwelt mit dem strahlenden Licht und dem leuchtenden Blühen ringsum bricht die Mauern zwischen ihm und der Natur: der Priester tritt zur Erde in eine gefühlte Beziehung. Dann steigt das Mitleid auf, als er zuerst das schöne junge Menschenkind in dieser Sündenwelt dort oben antrifft — und nun wirkt das Erlebnis in dem einmal geweckten Gefühl weiter. Hauptmann geht darauf aus, Francesco aus seiner kirchlichen Begriffswelt in die lebendige Welt des Eros zu führen. Er läßt ihn zuerst in der Natur wieder sehend werden; dann führt er ihn, in dem Atelier eines Verwandten, der Bildhauer war, über die Kunst weiter. Er läßt ihn dort eine Plastik der drei Grazien finden und an dem Gipswerk die Herrlichkeit des Weibes erkennen lernen. Der nächste Schritt ist der Übergang von der Schönheit der Natur zu ihrem panischen Erleben. Hauptmann verzichtet auf den Rausch, mit dem dies Erlebnis gewöhnlich verbunden zu sein pflegt: er deutet ihn nur an, weil er zugleich die Verbindung der irdischen zur himmlischen Liebe noch aufrecht erhalten will. Das Gefühl für Agata geht in Francesco in eine schwärmerische Empfindung für etwas unendlich Reines über: sie wird die Inkarnation der Madonna für ihn. Zugleich aber möchte er ihn über diesen Maienrausch des Mariendienstes zur Wiedergeburt der alten Heidengötter in ihm führen. Dieser Anschluß an das All jedoch mißglückt: er vollzieht sich nur äußerlich — und wandelt sein Ziel. Unmerklich hat sich an die Stelle des Eros der Sexus geschoben — weil zuletzt das Ganze trotz aller Seelenkämpfe des Priesters sich rein im Sensuellen und damit ungeistig vollzieht.

Hauptmann fühlt das und sucht zunächst nach Abhilfe, aber er kann es nicht ändern. Der Versuch dazu entgleitet ihm sogar ins leise Peinliche, durch die Vermischung mit dem transzendent Religiösen, wenn Francesco Agata mit dem Göttlichen des Abendmahls zu identifizieren unternimmt. Hauptmann löst die Sensualität Francescos noch einmal in Mitleid, als Agata vor den Steinwürfen zu ihm flüchtet: dann aber macht er entschlossen die Wendung zurück und läßt die beiden ineinander versinken. Der Bann der Kirche zerbricht vor Eros, den schon der Chor der Tragödie den ἀνίκατε μαχᾶν nannte; in Wirklichkeit aber reißt Francesco allein der Sexus hin, ein Frühlingsrausch, der sehr schön ist, aber der tiefsinnig ausgedeutet wird und mit Übergriffen in Gebiete, die auf diesem Boden noch nicht in Frage kommen. Francesco nimmt seine Agata und fühlt sich nun sündenlos frei als der erste Mensch, erlebt in der Eva die schaffende Macht Gottes, die in ihr lebendig geblieben ist, wühlt sich in den Kern der Welt, dem er in ihr am nächsten kommt. Er ißt die Frucht vom Baum des Lebens, der nichts mit dem der Erkenntnis des Guten und Bösen gemein hat. Dieses Dekret steht da; die Skepsis aber bleibt, weil diese panische Erotik undurchsichtig bleibt und ihren Geist im wesentlichen aus der Negation des Kirchlichen bezieht. Das hohe Lied des Eros ist im letzten Grunde ein hohes Lied des Sexus geworden, der sich hier heimlich als Eros verkleidet. Hier aber liegt das Gefährliche. Ein Bekenntnis zum Sexus allein kann herrlich sein: man denke an Wedekinds Rabbi Esra. Ein Bekenntnis aber, das den Sexus meint und ihn als Eros, als panisch göttlich Erhöhtes hinstellt — bleibt im tiefsten Grunde lyrische Verhüllung, d. h. das Gegenteil von Bekenntnis. Und so wird zuletzt das Schlußwort des Ganzen beinahe zum aufrichtigsten und sachlichsten, das Wort des Dichters, als er dem schönen Weibe des Ketzers, das gipfelwärts wandert, begegnet. „Sie stieg aus der Tiefe der Welt empor und stieg an dem Staunenden vorbei — und sie steigt und steigt in die Ewigkeit, als die, in deren gnadenlose Hände Himmel und Hölle überantwortet sind." Das Weib als Eva, gegen die es keinen Schutz gibt: das klingt wenig nach Eros und jubelndem Ja zum Dasein, viel eher nach leisem Katzenjammer. Von dem aber weiß Eros nichts — und ebensowenig von gnadenlosen Händen, in welcher Formel eine wunderliche Verschiebung des Themas ins plötzlich Tragische sich vollzieht, die zu dem Frühlingsglück des Ganzen

wirklich nicht stimmen will. Und von hier aus bekommt das Werk plötzlich etwas von einem Rausch, der im Grunde über einem ganz andern Gefühl und Wissen gewachsen ist. Es ist ein Rausch nicht des Glaubens, sondern des Glaubenwollens — und damit noch einmal etwas Negatives. Wie das Heidnisch-Weltliche, Naturfromme polemisch gegen das Christlich-Kirchliche, so wird das Glaubenwollen an den Eros unbewußt vor einem Wissen um den Sexus aufgebaut, das ganz anders aussieht. Die Erzählung hat viel Schönes, Naturbilder von strahlendem, wenn auch undurchsichtigem Glanz und Momente von einer starken lyrischen Stimmungsgewalt: unter dem schwingenden Rausch ihrer Daseinsbejahung und ihres Bekenntnisses zum Eros aber klingt ferne und leise eine andere durchaus entgegengesetzte Begleitmelodie mit — und es ist nicht zu hindern, daß sie zuletzt das dunkle eigentliche Thema des Ganzen wird.

*

Nebenwerk des Erzählers bleibt der Griechische Frühling, das Tagebuch einer Reise mit Fremden durch Griechenland. Aufzeichnungen und Stimmungen, am interessantesten durch gelegentliche persönliche Äußerungen über Kunst, Religion, Natur. Die Bilder des Landes bleiben oft stumpf, unanschaulich: Hauptmanns Kraft der Gestaltung geht über das gesprochene Wort von Menschen, nicht über Schilderung. Zuweilen ein ganz feines Wort: zuweilen Primitives und Banales, sozusagen Naturwissenschaftlich-Ungeistiges. Hauptmann spricht einmal von seiner Kraft der Zeitlosigkeit, die es ihm möglich macht, das Leben als eine große Gegenwart zu empfinden. Diese Definition umschreibt einen Teil seiner besten Energien — zugleich aber auch einen Teil seiner Schwäche. Denn von dieser Gegenwart aus, zu der ihm alle zeitliche Ferne wird, deutet er die Geschichte und verfällt dabei zuweilen in die wunderlichsten Rationalismen, die selbst aus der Gebundenheit an die Zeit Haeckels und des primitiven Glaubens an den Sozialismus nicht ganz erklärbar wird. Das Ganze ist wohl wirklich aus gleichzeitigen Notizen entstanden; die schon erwähnte Ungelenkigkeit des Sprachlichen vor allem im ersten Teil spricht dafür. Zum Bilde Hauptmanns fügt es kaum Wesentliches.

Die späten Werke

Die Werke des letzten Jahrzehnts nach dem Festspiel in deutschen Reimen geben zum Wesensbilde Gerhart Hauptmanns nichts eigentlich Neues mehr. Der innere Lebenskreis ist umschrieben; Erweiterung zu bringen vermag nur noch Äußeres, bisher Unberührtes – und Erfahrung, Weisheit des Alternden, die aus geläutertem Instinkt Leben und Wirken von höherer Warte aus noch einmal zu erhellen sucht. Was an Kraft und Sehnsucht, Besitz und Wunsch das Leben erfüllte, hat sich ausgewirkt: was folgen kann, ist, auf dem errungenen Besitz den Aspekt des Daseins mit Ja oder Nein aus betrachtender Laune umzuordnen und, den Stürmen fernergerückt, ihren Sinn aus der Summe des Erlebten zu deuten. Es ist kein Zufall, daß die Dramen dieser Zeit räumlich wie zeitlich ins Entlegene abgerückt sind. Die Auseinandersetzung mit der eigenen nahen Welt hat ihre Notwendigkeit verloren: Gestaltung ferner Bilder tritt vor sie, in die nur leicht noch Persönliches, Bekenntnisse und Einsichten des eigenen Lebens verwoben sind.

Am Anfang dieser Reihe steht Der Bogen des Odysseus. Ein Nachklang der griechischen Reise: ein Stück der homerischen Sage wird mit der Hauptmann eigenen Kraft der Zeitlosigkeit in eine neue Gegenwart gestellt. Hauptmann gestaltet die Heimkehr des Odysseus, in Blankversen, aber fast ohne Klassizismus und antike Gewänder: im Gehöft des Eumaios spielt sich die Szene ab, in einem trotz der Verse fast naturalistischen Altertum. Als Bettler taucht der Vielgewandte plötzlich auf, der schlafend auf der Heimatinsel ausgesetzt wurde: wie einen Traum findet er die Heimat wieder, – und muß sie langsam, wie sich selber, erst zurückerobern, sein Schicksal aus der Unwirklichkeit, fast Unmöglichkeit herauslösen und in den Strom des Daseins wieder hineinstellen. Er bleibt zunächst unerkannt, spielt den Narren und Bettler, bis er allmählich die Zügel seines Lebens wieder in die Hand bekommt, den Boden ergreift und aus dem namenlosen Bettler langsam

zum Helden und König aufwächst, der allein, weil er das Königsrecht auf dieser Erde hat, den Bogen spannen kann, mit dem er zuletzt die Freier, die auf dem Hof des Sauhirten zechen, erschießt. Es ist im Bildhaften vieles von dem Erlebnis der griechischen Reise festgehalten; zuweilen wirkt beim Lesen eine Szene fast wie ein Stückchen Relief: in diesem Bildhaften aber ist im wesentlichen die Absicht der Dichtung erschöpft. Hauptmann verzichtet auf Deutung und Durchleuchtung: ihm genügt die Gestaltung aus dem Geist dessen, was er auf seiner Fahrt als Sinn des Hellenentums und seiner Kunst erkannt hat. Schön ist das Heimatgefühl, das zuweilen aufleuchtet — und das Fehlen humanistischer Romantik: wie weit das auf der Szene zur Geltung kommt, müßte eine neue Aufführung erweisen.

Über diese äußere Erweiterung des Stoffkreises greift das nächste Werk, die Winterballade, insofern hinaus, als hier die Gestaltung der realen Welt in einer wunderlichen Weise der Realität entkleidet wird. „Herrn Arnes Schatz, die schöne Erzählung von Selma Lagerlöf, hat diese Dichtung angeregt", heißt es in einer Vornotiz. Hauptmann hat die Gestalten der Novelle übernommen, Herrn Arne, die schöne Elsalil, Sir Archie und die anderen Mörder: er hat sich in der Handlung ziemlich nahe an das Vorbild gehalten — und hat aus diesem Material ein Werk geformt, in dessen Atmosphäre nicht ganz mit Unrecht das neue Wort Magie ein paarmal auftaucht. Hauptmann spricht in dem Ketzer von Soana des öfteren von chthonischen Kräften, von den dunkeln Mächten der Erde: in dieser Ballade hat er etwas von ihrem Grauen eingefangen. In Schluck und Jau geriet die Welt ins Schwanken, weil zuletzt Spiel und Wirklichkeit für beide Parteien nicht mehr völlig rein auseinanderzuhalten sind: hier verwischen sich die Grenzen zwischen Tod und Leben, Spuk und Wirklichkeit. Die reale naturalistische Welt bekommt einen fahlen Zug: finstere magische Gewalten, in den Tiefen lauernd, werden mächtig in Menschen und Schicksalen: die Wirklichkeit, einst des jungen Hauptmann festester Glaube, wird auf einmal gerade als Wirklichkeit in Frage gezogen, bekommt etwas Schwankend-Unwirkliches, ein Medusengesicht, vor dem den Betrachter graust. Sir Archie und die beiden andern schottischen Lords von den fremden Hilfstruppen des schwedischen Königs morden den greisen Pfarrer Arne, um seines Geldes willen, morden sein ganzes Haus, seine Enkelin

Berghild — nur Elsalil, die mit ihr aufwuchs, entgeht dem Gemetzel. Die Mörder entkommen zunächst: bis Sir Archie Elsalil wieder begegnet. Sie ist seit dem Grauen, das sie erlebte, wie verwirrt und somnambul — für Sir Archie verwebt sie sich mit der toten Berghild, die sich zu ihm geflüchtet hatte, und die er in seinen Armen erstach. Und nun bindet ein geheimnisvolles Band die beiden aneinander: in Elsalil ist wirklich etwas von der Toten und dieses Etwas wieder hält Sir Archie fest, obwohl er sich immer mehr verstrickt. Des Ermordeten Sohn, der streitbare Pfarrer Arnesohn verfolgt ihn: er kann nicht fort, da die Bark, die sie nach Schottland bringen soll, im Eise festliegt, und er kann von der Tat nicht fort. Die Tote und Elsalil klammern sich an etwas in ihm, das stärker ist als das Tier — und er entkommt nicht. Der Pfarrer stellt ihn, fordert ihn zum Zweikampf, Elsalil, für Augenblicke wach werdend, nennt ihn Herrn Arnes' Mörder — endlich bricht das Eis, er könnte fliehen; aber er kann es nicht mehr. Sein Geist wird verwirrt: Elsalil, die ihm folgt, erschlägt er zuletzt auch noch — aber die Aufforderung seiner beiden Mordgenossen, mit ihnen zu fliehen, lehnt er mit einem mächtigen „Nein — Nein" ab, worauf er zu Füßen Herrn Arnesohns zusammenbricht und stirbt. Denn mit diesem Nein hat er, es gegen sich richtend, wie Penthesilea ihren vorgestellten Dolch, sich selbst verneint — und damit sein Leben geendet. Herrn Arnesohns Feind ist nicht mehr „— hier liegt ein Überwinder . . . ein Entsühnter".

Die Schwächen liegen auf der Hand; die Erzählungsreste, die nicht Drama werden können, das unklar Bleibende, die Plötzlichkeit der Entsühnung. Was bleibt, ist etwas in der Atmosphäre des Ganzen, das in dem Wort Sir Archies ausgesprochen ist: die Welt ist voll Magie. Das Grauen über diesem Drama ist nicht nur das der Tat: irgendwie wird hier die Wand zum Metaphysischen, wenn auch nur gefühlt und auf primitive Weise, dünn; es ist, als ob in dem Dichter eine Ahnung aufsteigt, daß sein junger Glaube an Natur und Naturwissenschaft, an diese ganze harte Wirklichkeit der Erde eben doch nur junger Glaube gewesen ist, und daß diese Welt mehr als ein Gesicht hat, hinter den Masken des Lebens, die wir für das Wirkliche nehmen.

Das Wort Magie klingt auch in den beiden folgenden Dramen Gerhart Hauptmanns immer wieder auf. Sie spielen beide in fast derselben Umwelt und sind zuletzt auch in der inneren Thematik

verwandt. Der Weiße Heiland bleibt der Realität stärker verbunden; Indipohdi löst diesen Halt ins Shakespearisch-Märchenhafte und Persönliche auf, zugleich aber Motive des ersten hinübernehmend und weiter ausspinnend. Der Weiße Heiland gibt sich historisch: er spielt, obwohl als dramatische Phantasie bezeichnet, im alten Mexiko, zur Zeit, da die Spanier unter Fernando Cortez dort landen. Uralte Sagen und Mythen haben den Mexikanern die fremden Gäste verheißen, die weißen Götter, die dem Lande Heil und Erlösung bringen sollen. In fieberhafter gläubiger Spannung harrt Montezuma, der letzte Kaiser, dem Kommen der Sonnensöhne entgegen, trotz aller Skepsis seiner Berater. Er sendet Boten zu Cortez – und der Spanier kommt. Der Kaiser empfängt ihn waffenlos brüderlich, der Sonnensohn den Sonnensohn, bis er erleben muß, daß die weißen Götter, die er erwartete, alles andere als Götter, harte, macht- und goldhungrige Menschen sind. Sie bringen nicht Versöhnung, sondern Kampf, richten unter den harmlosen Mexikanern ein furchtbares Blutbad an, und als Montezuma endlich aus seinem Irrtum erwacht, ist es zu spät: er soll als Gefangener der Spanier die Seinen beruhigen und fällt, von ihren eigenen Pfeilen durchbohrt, als ein Opfer seines Glaubens an die Güte, der stärker in ihm, dem Heiden lebt, als in den Gläubigen des Christengottes.

Was Hauptmann gereizt hat an dem Thema, ist weniger die exotische Umwelt, die zuletzt nur Umwelt bleibt, als seine alte Abneigung gegen die veräußerlichte Form des Christentums, wie sie in der Versunkenen Glocke, im Ketzer von Soana, überall in dem frühen Werk anklingt. Montezuma der Wilde ist in seiner gläubigen Güte von vornherein dem Göttlichen viel näher als der weiße Heiland, der als Verkünder des Gottes der Liebe kommt – und zum Schluß vertauschen sich geradezu die Rollen: die Christen sind die Wilden, der gequälte Kaiser wird zum Märtyrer seines Menschenglaubens, zum verspotteten Heiland seiner inneren Göttlichkeit. Dieser Gegensatz ist als Idee sehr schön, dramatisch ist er nicht eben ergiebig – und so ist das Ergebnis eine Dichtung, in deren Calderonversen es allerhand Bilder, Lyrisches, Ethnologisches gibt, die aber trotzdem kaum je in einen wahrhaft dramatischen Bann zwingt. Der Aufwand ist zuletzt zu groß, gemessen am Ergebnis, das am letzten Ende über die Rousseaulehre der alten Seumeschen Ballade, daß die Wilden bessere Menschen sind, nicht allzu weit hinausgeht.

Auf dem gleichen Gegensatz von Weiß und Farbig baut äußerlich auch Indipohdi auf. Aber hier wird das Historisch-Ethnologische verlassen: Shakespeares Sturm steht als fernes Vorbild über dem Gedicht, und der weiße Mann, der hier auf einer Insel unter den Wilden haust, verehrt als der weiße Heilige, den die Sage verheißen hat, hört nicht umsonst auf den Namen Prospero. Er ist ein König, den sein eigener Sohn vertrieben hat — und der nun hier ein neues Reich fand, obwohl er die Krone ablehnt. Das Volk aber fordert, daß er die Herrscherwürde annimmt, die für ihn, den weise Gewordenen, nichts mehr bedeutet. Ein Rest des alten Königsbluts indessen lebt fort in ihm und fordert sein Recht — er gibt nach und muß nun auch die heiligen Menschenopfer wieder rüsten. Inzwischen aber ist, durch Schiffbruch verschlagen, sein Sohn Ormann gleichfalls auf der Insel gelandet — ein zweiter weißer Heiland ist erschienen und die Verwirrung beginnt. Ein Wilder, der den alten König haßt, stößt mit seinen Leuten zu Ormann, führt ihn gegen den falschen ersten Propheten: Ormann verlangt, ohne den Vater zu erkennen, zum zweitenmal die Krone von ihm. Prospero, der inzwischen, um Menschenopfer zu vermeiden, beschlossen hat, sich selbst als Opfer darzubringen und damit durch Selbstüberwindung Herr und wahrer König geworden ist, reicht ihm verächtlich die Krone hin; Ormann aber stürzt wie vom Blitz getroffen nieder, — der Glaube an ihn zerbricht. Er wird gefangen und soll nun selbst das Opfer sein. Seine Schwester Pyrrha befreit ihn zwar; ein Schreiben des Vaters aber, das ihm jetzt überreicht wird und in dem dieser sich zu erkennen gibt und zugleich wieder das geforderte Opfer auf sich nimmt, vernichtet Ormanns Lebens- und Machthunger. Er stürmt dem Alten nach, der schon in die Berge entwichen ist mit Tehura, der Geliebten seines Alters; er will ihn zurückholen, aber Prospero ist schon weit über die Welt emporgestiegen — geht seinen Weg ins Nichts, auf dem ihm keiner mehr folgen, keiner ihn mehr aufhalten kann.

Vieles ist dunkel an der Dichtung, wie schon ihr Titel. Tehura deutet ihn zuletzt: das Wort ist indianisch und heißt: Niemand weiß es. Einen weisen König nannte das Volk einst so, weil er oft dieses Wort gebrauchte: Prospero ist sein später Enkel, weil das Leben ihm ebenso dunkel, undeutbar, geheimnisvoll geworden ist. Und gegen den Schluß hin identifiziert sich Hauptmann selber immer deutlicher mit dem alten Meister der Magie, spricht durch

seinen Mund aus, wie Welt und Leben und sein eigenes Schaffen heute vor ihm liegen. Er möchte frei werden von der Welt, loskommen von dieser Bindung an Kampf und Grauen, von diesem Dasein, das auf alle Fragen immer wieder nur das Rätselwort Indipohdi zur Antwort gibt — und kann am Ende doch von der Liebe zu ihm nicht fort. Das letzte Wort der Dichtung heißt wohl: „Nichts" — aber noch durch den letzten feierlichen Monolog des Königs klingt immer wieder das Verbundensein mit der Welt — und im Grunde ein Kämpfen um ihre Wirklichkeit. Er hat ihre dunkle Magie sehr tief gefühlt; aber er wehrt sich gegen sie. Noch auf dem Weg zum Tode grüßt dieser König diese „furchtbarwundervolle Welt des Zaubers und der Täuschung" — und schreit zugleich: „Nein, nein, es ist nicht wahr! Nichts ist hier Täuschung!" — Und am Ende steigt wieder das alte Zauberwort auf, dem dieser Dichter in allem Irren tiefer verbunden ist als irgendein anderer dieser wirren Tage, das ewige Wort: Liebe:

„Nein! Zwei Augen leuchten mir
Im Nebel. O Tehura! Und es dringt
Wie leise Sphärenklänge auf mich ein,
Vom Stern der Liebe. Nah ist die Versöhnung!
Oh, reine Priesterin, nimm weg die Welt
Und schenke mir das Nichts, das mir gebührt!
Ich fühle dich, ich sinke in dich: Nichts!"

Was Abkehr von der Welt werden sollte, wird Bekenntnis zu ihr: die letzten Worte des Weisen sind Tristans und Isoldens Liebestod. Noch das Sterben wird Liebe — und damit zuletzt doch wieder Bejahung des Lebens, Verbundenbleiben mit der dunkel leuchtenden Kette der Welt, an die immer neue Ringe sich schließen und die ahnend zu fühlen der schönste Sinn dieses Dichterlebens war.

*

Auch das Epos Anna muß man wohl zu diesen späten Dichtungen Hauptmanns rechnen. Er nennt es ein ländliches Liebesgedicht: das Ländliche aber ist im Grunde nur Umwelt, aus Erinnerungsbildern der Zeit, da er auf dem Gut der Verwandten Landwirtschaft lernte. Eigentlicher Inhalt ist eine schmerzliche Jugendliebe — die jäh aufsteigende Neigung des eigenen Spiegel-

bilds zu einer schönen jungen Elevin, die seine verlassene Stelle bei dem Onkel eingenommen hat. Luz, wie er den Helden nennt, verliebt sich in den Ferien in das schöne, etwas geheimnisvolle Mädchen: sie liebt ihn ebenfalls; das Leben aber fährt roh und gefühllos über diese Neigung hinweg. Über Anna schwebt bereits eine Vorgeschichte: ein Gymnasiast ist um ihretwillen in den Tod gegangen — und überdies ist sie in dem frommen pietistischen Hause die Beute eines saufenden Bruders der Hausfrau geworden. Infolgedessen beschließen die Erwachsenen, um ihr den Dämon auszutreiben, daß sie einen frommen Herrnhuter Bruder, einen Witwer, heiraten müsse — und nach langem Sträuben fügt sich die Unglückliche, während Luz, der junge Bildhauer, gebrochen an seine Arbeit nach Breslau zurückkehrt.

Die Schilderung des jungen Gefühls in Luz hat manches Feine und Schöne, obwohl es nicht ganz leicht ist, zum Genuß dieser Feinheit zu kommen. Hauptmann hat diese Dichtung in Hexametern geschrieben — und zwischen dieser Form und der naturalistisch gesehenen Welt bleibt trotz Hermann und Dorothea ein heftiger Widerspruch, ganz abgesehen von Hauptmanns Beziehungslosigkeit zu formalen Dingen, die den Versbau zu einer ziemlich harten Arbeit und das Lesen zu einem Kampf mit ständigen Hindernissen macht. Überdies wirkt der Gegensatz zwischen der pietistischen Enge der ländlichen Welt und dem Versmaß zuweilen fast grotesk — und die Dumpfheit der Menschen fügt sich dem klassischen Versmaß auch nur widerwillig. Am feinsten wie gesagt wirken ein paar Züge in dem Bilde des jungen Gefühls — obwohl wieder eine leise Neigung Hauptmanns fühlbar wird, mit leichter Ironie von Luz abzurücken. Die Gestalt des Mädchens bleibt im Schatten: sie ist, wie die sämtlicher Mitwirkenden mit Ausnahme Luzens, von außen gesehen. Gegen manches revoltiert das Gefühl, manches, wie die Schilderung der Schmerzensnacht des jungen Menschen, läse man gerne in natürlicherer Form; das Ganze fügt zum Bilde dieses Werkes kaum einen neuen Zug.

Der Lyriker Hauptmann

Hinter dem ganzen Lebenswerk Gerhart Hauptmanns steht ein heimlicher Lyriker, nicht nur hinter den wenigen, in der Frühzeit entstandenen Gedichten, die sogar meist erheblich weniger lyrisch sind als die Taten des Dramatikers. In diesen Gedichten ist Hauptmann trotz aller bewußt erstrebten Modernität mehr oder weniger an das Vergangene gebunden: die Tonart der siebziger Jahre, die da und dort auch in dem dramatischen Werk deutlich sichtbar wird, ein seelischer Makartzug, der auch bei Dehmel auftaucht, etwas von der dekorativen Romantik und Übersteigerung der Bürgerjahrzehnte klingt unter der deckenden zeitgenössischen Oberschicht unverkennbar mit. Die Eindrücke frühester Lektüre müssen im unmittelbaren Gefühlsausdruck am schwersten ausrottbar sein: noch die Formulierungen des weisen Wann in der Pippa sind ein deutliches Beispiel für diese Nachklänge der Johannes Scherr-Zeit. Man denke nur an Stellen wie: „Hier rast der giftige Zahn und der weißglühende Wind, so lange er rast! Hier keltern typhonische Mächte den gellenden Qualschrei rasender Gotteserkenntnis". Es gibt eine ganze Reihe ähnlicher Gefühlsdrapierungen, bis hinauf zum Ketzer von Soana: die ersten Einwirkungen sind die zähesten.

Den Lyriker Hauptmann muß man demnach in seinem dramatischen Werk suchen gehen — und zwar zumeist auf den Höhepunkten des Geschehens. Das gespannte Gefühl löst sich auf der Höhe des Dramas in gefühlte Erkenntnis, erkanntes Gefühl: das Geschehen, das die Menschen bis auf diesen Punkt gebracht hat, ebbt für Momente ab — und in der Stille umfaßt der überschauende Geist die wunderliche Verwirrung der Welt, das Gespinst der Seelen, aus dem zuweilen dämmernd melancholisch, zuweilen dunkel leuchtend der Sinn des Ganzen geahnt aufstrahlt. Hauptmanns stärkste Kraft, sein Gefühl, verdichtet sich an den Wendepunkten seiner Handlungen sehr oft zu direktem Ausdruck: zu reiner Lyrik von einer bisweilen sehr schönen Kraft des Gefühls, die in der Erinne-

rung dann den ganzen Eindruck, den das Werk hinterläßt, bestimmt. Michael Kramer — das ist im wesentlichen die Todeslyrik des letzten Akts; der Arme Heinrich ist der Glanz des neuen Lebensgefühls ebenfalls im letzten Aufzug. Über Florian Geyer schwebt die dunkle Versunkenheit der Rotenburger Schenke im vierten Akt, Abschied vom Werk, vom Glauben, vom Leben. Die Beispiele ließen sich ohne Mühe vermehren.

Man könnte das ganze Lebenswerk des Dichters als eine Auseinandersetzung zwischen dieser lyrischen Grundanlage des Menschen und der plastischen Tendenz seiner Anschauung ordnen, so konsequent zieht sich das Nebeneinander durch die ganze Reihe der Dichtungen. Zu dem Erstlingsdrama muß die Lyrik sich noch aus der naturalistischen Welt in die Bühnenweisungen flüchten und in das Atmosphärische zwischen den Menschen: die Morgenszene mit ihrem Lerchenjubel ist davon durchstrahlt und ebenso trotz allem naturalistischen Ehrgeiz die Liebesszenen um die Gestalt Helenens. Das Friedensfest setzt sich gegen dieses eingeborene Gefühl für das Glück des Daseins — denn das ist es zuletzt, was sich durch das Ganze zieht — noch mißtrauischer zur Wehr: nur einmal darf es hell aus dem Grau aufleuchten, wenn Ida Buchner in all dem Familienelend plötzlich zu singen anhebt:

„Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüht,
Huscht der alte Frühlingstraum
Durch mein treu Gemüt".

Wie denn überhaupt hier aller Glanz des Gefühls über dieses Mädchens blondem Scheitel gesammelt ist.

Im übrigen setzt sich naturgemäß der Naturalismus gegen jeden unmittelbaren Ausdruck des Empfindens energisch zur Wehr: da er mit Recht seinen Daseinssinn darin erblickt, als Bollwerk vor eben dieser inneren Gefühlswelt aufgebaut zu sein, die hinter ihm ihre einfache Sehnsucht und Romantik schamhaft zu verbergen sucht. Sie darf sich nur indirekt ausdrücken, in der Gestaltung, in der Stimmung um die Menschen, in der Luft um sie, in dem Fühlen, das sie verbindet. Zuerst läßt sich die arme Seele diese Tyrannei auch geduldig gefallen, begnügt sich in den Einsamen Menschen mit dem fernen Abglanz märkischer Herbstschönheit, in den Webern mit dem allgemeinen Mitleid mit dem menschlichen Lebensjammer,

um im Biberpelz fast ganz zu verstummen. Aber auf die Dauer läßt sich nichts im Menschen vergewaltigen, nicht einmal der Lyriker. In Hanneles Himmelfahrt öffnete Hauptmann zum erstenmal das Ventil etwas weiter — in den Visionen des armen Kindes und den Worten der Engel. Und am Schluß des ersten Aktes hat diese Selbstbefreiung des Dichters ihn zu einer seiner reinsten, nur lyrischen Formulierungen seines Gefühls gebracht, zu einem Gedicht, in dem sein Mitleid mit dem leidenden Kinde und zugleich sein eigenes Daseinsempfinden, das schmerzliche Glück des Auf-der-Welt-Seins, einen in seiner gehaltenen Stille sehr zarten Ausdruck gefunden hat. Sie mögen hier für sich selber sprechen:

„Auf jenen Hügeln die Sonne,
Sie hat dir ihr Gold nicht gegeben;
Das wehende Grün in den Tälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet.

Das goldene Brot auf den Äckern,
Dir wollt' es den Hunger nicht stillen;
Die Milch der weidenden Rinder,
Dir schäumte sie nicht in den Krug.

Die Blumen und Blüten der Erde,
Gesogen voll Duft und voll Süße,
Voll Purpur und himmlischer Bläue,
Dir säumten sie nicht deinen Weg.

Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen,
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tages.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat,
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt."

Den reinen Klang dieser Verse erreicht der Schluß des zweiten Akts, die Schilderung der Seligkeit durch den Fremden, nicht mehr. Gerade die stille Verhaltenheit, das gewissermaßen Halblaute dieser Worte stellt sie weit über den größeren Glanz des zweiten Ausklangs.

Die Verlorenheitsstimmung des Florian Geyer vor dem Versinken im Ende muß sich noch einmal mit naturalistisch indirekter Gestaltung begnügen. Der ganze Schluß des vierten Akts wird aber zur Ballade vom Ende des großen Freiheitskrieges und seinem trüben Versinken — und Florians Frage an Marei: „Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?" und ihre Antworten sind wie dialogisierte Lyrik, mit einem leichten Zusatz Sentimentalität, von dem die Worte der Engel im Hannele noch frei sind. Die andere Seite des Hauptmannschen Weltgefühls, das Sichverlorenfühlen vor der dunkeln rätselvollen Welt, die Machtlosigkeit vor dem Schicksal und zugleich das seltsame, halb glückhafte Sichgetragenfühlen von einem dunkeln Strom, dem kein Wille entrinnt und der zuletzt alles birgt — das Gefühl hat in diesen Szenen, die Gestalt des Helden zwar leise wandelnd, einen lyrisch sehr wirkungsvollen Ausdruck bekommen.

Das volle Emporschnellen der lyrischen Energien aber bringt mit dem Sichdurchsetzen der persönlichen Probleme die Versunkene Glocke. Sie ist Hauptmanns am meisten lyrisches Drama, lebt fast nur von der hinströmenden Romantik immer neuer Verse. Volksliedklänge und Seelenbekenntnisse verweben sich ineinander zu einem rauschhaften Ganzen; das Drama erscheint zuweilen wie Vorwand zu immer neuen Versausbrüchen lyrisch bekennender Art, von Heinrichs ersten Klagen nach dem Sturz, über sein Lied von seinem Wunderglockenspiel bis zu dem tiefsinnigen Verklingen am Schlusse. Die ganze vergewaltigte Romantik und innere Lyrik macht sich hier Luft: es ist, als ob Hauptmann Versäumtes nachholen, dem lyrischen Wesenskern in sich endlich einmal freies Sichauswirken ohne alle Widerstände bereiten will.

Man hat gegen die Verse und die Lyrik der Versunkenen Glocke viel Einwände erhoben. Zum Teil durchaus mit Recht: rhythmisierte Prosa ist noch nicht Vers — und an Banalitäten fehlt es nicht. Auf der andern Seite bleibt bestehen, daß der Dichter seine Seele hier so unmittelbar ausspricht wie kaum ein zweites Mal — und daß neben den schlechten Versen auch viele schöne stehen, von

eihem durchfühlten Glanz und jener schwingenden Tragkraft für den Leser, die zwar immer leicht rauschhaft bleibt, aber aus diesem Rauschhaften heraus das gleiche gleitende Gefühl im Leser wirkt. Das Lyrische isoliert sich hier nicht, wie im Hannele; es erfüllt das Ganze, und aus den Reden Meister Heinrichs ließe sich eine Reihe sehr schöner Bruchstücke herauslösen, trotz seiner fatalen Selbstübersteigerungsneigung, die in dem mit Recht berüchtigten Wunderglockenspielmonolog gipfelt. Rautendelein hat dafür als Begleitung das Volksliedhafte übernommen, ein wenig durch Naturmystik und -symbole erhöht — und zum Schluß verschmilzt beides: di**e** Lyrik des Bekennens und die des Naturlebens schwingen ineinander und verklingen gemeinsam. Der Klang ist nicht ganz rein, und ein Zusatz Theater und ein Stück Gartenlaube ist deutlich vernehmbar: trotzdem bleibt manches bestehen. Selbst Rautendeleins Klage: „Wohin?... Wohin?... ich saß beim Mahl" könnte man herauslösen, trotz des leichten Literaturbeigeschmacks, den diese Poesie behalten hat.

Den kann auch die Lyrik der Sidselill in Schluck und Jau nicht ganz verleugnen. Schon die Gestalt selbst hat einen Zusatz von Geste — und das gleiche gilt von ihren Versen. Ihr Harfenlied aber mag doch hier stehen, weil es im Tone die unverkennbare Hauptmannweise hat, um eine leise, wieder Distanz schaffende Künstlichkeit vermehrt: so, als ob der lyrische Rausch der Versunkenen Glocke, nachdem er verweht ist, von selbst dazu geführt hat, daß Hauptmann einen neuen Abstand zwischen sich und das Gefühl zu legen sucht. Sidselill singt:

„Ich schlage einen weichen Harfenklang —
Hört mich im leisen Hauch.
Meine Seele wandert —
wie ein Zugvogel wandert meine Seele durch den einsamen [Raum.
Ich bin allein.
Meines Liebsten Lachen tut mir weh:
es ist allzu süß!
Ach wie soll ich, was allzu süß ist, entbehren?
Und doch werde ich es einstmals entbehren müssen.
Ich bin allein.
Wolken ziehen um mich im herbstlichen Raum.
Ich selber bin ein Gewölk unter Wolken,
Ein Frühlingswölkchen, das leise zergeht —."

Es ist eine neue Variante des Gefühls für die Vergänglichkeit, die Hauptmann hier mit dem leicht Traumhaften der ganzen Dichtung verwoben hat; etwas von dem, was mit leiser Shakespeare-erinnerung der lustige Karl also formuliert:

Gestern und morgen sind zwei Schemen, Jon!
Und wer nach ihnen greift, greift in die Luft;
Gestern und morgen — Tod und wieder Tod.
Und heute ist das Leben. Du und Jau —
er dort, du hier, mein Jon! — ihr wandelt beide,
Fremdlinge, durch dies reiche Fürstentum,
das sein wird, wenn ihr längst — er so wie du! —
zu Staub vermodert seid in euern Gräbern:
Und ihm gehört es just so sehr wie dir.

Wieder in Prosa verflüchtigt sich dann die Lyrik im Michael Kramer, in den langen Selbstgesprächen Michaels am Sarge Arnolds. Der ganze schwere Ausklang der Dichtung wächst auf dieser gebunden lastenden Lyrik, deren Gefühlsverworrenheit kein noch so heißes Bemühen ins reine bringt. Hauptmann hat sich hier wieder zurückgenommen in sich; eine Gestalt spricht, nicht er: er kann aber nicht hindern, daß seine Seele dazwischenredet und das Konzept verwirrt. Die Lyrik dieses Dramas ist dumpf und schwer, nicht nur, weil sie diese Erdgebundenheit ausdrücken soll, sondern weil sie wider Willen selbst in verworrener Gebundenheit und Unklarheit (der inneren Haltung) verbleibt.

Dieselbe Deutung des Lebenssinnes der vorangehenden Dichtung übernimmt der letzte Akt des Armen Heinrich — hier wieder in Versen. Es ist wie im Geyer schwer, Einzelheiten dieser Lyrik herauszulösen: sie erfüllt das Ganze mit dem Strahlenglanz erlöster Liebe, der im Lesen dem ganzen Aufzug den Eindruck von etwas dunkel leuchtend Goldenem gibt. Das Gefühl strahlt um Menschen und Dinge, schwebt über dem Ganzen, aber nur gegen den Schluß hin verdichtet es sich zu ein paar Strophen, die für sich stehen können, so wenn der Arme Heinrich sein neues Gefühl vor dem neuen Leben zu fassen versucht:

Feigheit
horcht nach dem wilden Schall der schmetternden
Trompeten. Doch wir sind nicht feig: wir sind
Männer und Wissende allezeit. — Es ist

ein stolzes Ding, die Lust verstehen und Herr
der Freude sein! Des Abgrunds Tiefen ruhn
unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
so ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.

Es ist dasselbe straffende Gefühl erlösten Selbstbesitzes, aus dem Wissen des Heimgekehrtseins in Liebe, das die Schlußworte Heinrichs trägt:

Gestorben? Auferstanden!
Die zween Schläge schlägt der Glockenschwengel
Der Ewigkeit. Los bin ich von dem Bann!
Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!

Diese Verse sind zugleich wie Ausklang: in den folgenden Dramen versiegt langsam der Quell des Lyrischen, wenigstens des direkten. In dem Glashüttenmärchen ist es völlig in das Sinnbildhafte eingegangen: wo das Gefühl am stärksten aufsteigt, ist es auch am tiefsten gefaßt und indirekt am Geschehen verfestigt. In den Worten Michel Hellriegels klingt es zuweilen lyrisch auf, auch in den Worten des Weisen, der den Sinn seines Fühlens einmal sogar in Verse, „antiker Form sich nähernd“, fügt. Im übrigen aber bleibt das lyrische Element hier Träger des Ganzen, bricht wohl einmal in dem elementaren Jumalai-Schrei des alten Huhn kraftvoll aus, entzieht sich aber sonst der direkten Formulierung. Dasselbe gilt von Kaiser Karls Geisel, von den späten Dichtungen. Erst am Schluß von Indipohdi wird es wieder stärker aus der Bindung entlassen: in dem schon erwähnten Monolog Prosperos, der dunkel verschleiert den Sinn, nicht der Dichtung, aber seines Lebensgefühls, das zugleich das des alternden Hauptmann ist, zusammenfaßt. Über aller Melancholie wächst noch einmal die tiefe Verbundenheit mit allem, was von dieser Welt ist:

„Noch einmal in dem heiligen Augenblick
des Abschieds, wo der mächtige Webstuhl noch
dröhnt und mein Werk erschafft, was doch nicht mein ist,
grüß ich dich, furchtbar-wundervolle Welt
des Zaubers und der Täuschung —“

Es ist Abschied Prosperos von der Welt und Abschied vom Werk — und es ist bezeichnend für den Menschen wie für den Dichter Hauptmann, daß dieser späte Abgesang zuletzt mit dem gleichen ewigen Thema aller Lyrik und aller Dichtung überhaupt ausklingt wie seine frühen Werke, mit einem feierlich sehnsüchtigen Gruß zu der letzten späten Liebe hinauf. Der Weg des Lebens und des Schaffens enthüllt sich noch einmal im tiefsten als ein ungewußt gewußter Weg zum Eros hin — dem letzten Sieger in allen Schlachten.

*

Bliebe am Ende die Frage nach der Form dieser Lyrik. Die gegebenen Beispiele sagen im Grunde schon alles Wesentliche darüber aus: das Entscheidende ist, wie immer bei diesem Dichter, sein Gefühl, nicht das Gewand, in das er es kleidet oder das er sich schafft. Das bleibt einfach wie das Gefühl: eine lose bewegliche Volksliedform wie bei den Rautendeleinliedern, der einfache Blankvers, da und dort einmal ein freierer Rhythmus wie in Sidselills Lied. Hauptmann hat zum Vers als Vers kaum ein unmittelbares Verhältnis. Trägt ihn ein Gefühl, so trägt es auch den Vers, daß er beschwingt dahingleitet: stockt das Gefühl, so stockt auch der Rhythmus. Er wird nicht fordernd, selbständig gegenüber dem Zwischenspiel des blasseren Inhalts, sondern er versiegt mit dem inneren Strom, der ihn speist. Seine rein formalen Reize werden kaum empfunden: er bleibt Mittel, nicht eigenes Resultat, Kleid, nicht Faltenwurf, der verhüllt. Hauptmanns Instinkt für das, was er sagen will, ist viel stärker als sein Instinkt für die Form, in die er es fügen will. Das äußere Gesetz der Verse ist ihm nirgends geheiligte Schranke; er durchbricht es fortwährend, bewußt und unbewußt. Wer die Beckmesserarbeit leisten wollte, alle Verse Hauptmanns zusammenzuholen, die an einem Zuviel oder Zuwenig von Füßen kranken, könnte auf reiche Ernte hoffen — und die Hexameter der ländlichen Dichtung Anna sind Musterbeispiele, wie deutsche Hexameter nicht sein dürfen. Das schauspielerische Element in diesem Dichter, im allgemeinen die Vorbedingung der Freude am Formalen, an der Bindung des Gefühlten in ein vorgestelltes Netz, ist nicht stark genug, um die durch den Bildungsablauf kaum berührte Ursprünglichkeit zu stören. Schon Hauptmanns Dramen,

soweit sie nicht in Prosa gehalten sind, sind fast durchweg in fünffüßigen Jamben geschrieben; nur in der Pippa bricht einmal in einem Monolog Wanns für kurze Zeit der antike Tragödienvers durch („In meine Winterhütte brach der Zauber ein") — und der weiße Heiland steht im Calderonvers, in vierfüßigen Trochäen. Das Formale seiner Lyrik ist ebenso einfach: gerade weil aber Hauptmanns Seele im Grunde zentral lyrisch gestimmt ist, siegt sein Gefühl oft über die Einfachheit, findet an ihr die Form, in der dieses Wesentliche für Augenblicke, da die Gnade günstig ist, zu reinster und notwendigster Gestaltung kommt. Es gibt Stellen bei ihm, an denen man ohne weiteres stolpert (das Epos Anna ist eine einzige große Stelle dieser Art): daneben stehen andere, die dieses Fremdbleiben gegenüber dem Musikalischen der Form durchaus rechtfertigen. Es ist etwas vollkommen Unantikisches in Gerhart Hauptmann: seine Welt bleibt dieser Bildungswelt fern; dafür entschädigt sie wenigstens zum Teil durch die im Guten wie im Bösen sehr deutschen Züge ihres inneren Lebens.

Man könnte diesen Zug auch von Hauptmanns akustischer Veranlagung herleiten. Er hört offenbar seine Dichtung im Entstehen, hört die Reden seiner Menschen, und zwar ebenso sehr den jeweiligen Wortsinn, wie den besonderen Rhythmus ihrer Rede. Der produktive Rausch seines dichterischen Zustands ist klanglich bestimmt: Klang und Gang der Worte tragen ihn — und zwar persönlicher Klang und persönlicher Gang, nicht der schon überpersönliche ererbter Formen. Hauptmann hat kaum Instinkt für die gefügte Gliederung bestimmt geordneten Versbaus; desto mehr empfindet er das Dahinströmen der Worte in einem vom Gefühl bestimmten, durch keine äußere Formrücksicht gehemmten Rhythmus. Sein Lebensgefühl will etwas Strömendes; die strenge Versform aber hat etwas Stehendes, das dieses Strömen zur Ruhe zwingt. So ergibt sich die groteske Tatsache, daß Hauptmann, wo er nach gebildeten, gelehrten Formen greift, wie in dem Epos Anna oder gar in den Sonetten, die er vor einigen Jahren veröffentlichte, trocken und prosaisch wird, während seine Prosa oft ganz von selbst in verborgene Versrhythmen hinübergleitet. Albert Soergel hat sich einmal die Mühe gemacht, ein Dutzend solcher Stellen aus den Prosadramen Hauptmanns herauszusuchen und in Versform abzudrucken. Ein paar Beispiele mögen hier stehen. Im Florian Geyer heißt es:

Der heimliche Kaíser muß weiter schláfen.
Die Ráben sámmeln sich wieder zu Háufen.

Und an einer andern Stelle:

Zu Óstern entstieg der Heíland dem Grábe,
Zu Pfíngsten schlägt man íhn wieder ans Kreúz.

Henschel sagt einmal von sich:

Schlécht bín ich gewórn, bloß ich kánn nischt dafíer.

Im Michael Kramer sprechen alle in Versen, Michaline, Lachmann, am meisten Kramer selbst:

Ich hábe den Tág über hier geséssen,
Ich hábe gezeichnet, ich hábe gemált,
Ich hábe auch seine Máske gegóssen.
Dórt liegt sie, dórt, in dem seidnen Túch.
Jetzt gibt er dem Größten der Größen nichts nách.

Eine derartige nachträgliche Gliederung läßt sich natürlich sehr oft an Prosa vornehmen, vor allem, sobald die Situation, die gestaltet werden soll, bewegter wird; im Falle Hauptmanns bleibt diese Möglichkeit nur insofern beachtenswert, als sich von ihr aus eben jener Rückschluß auf sein Verhältnis zu den unfreien Rhythmen der geschlossenen Versform ergibt. Um so mehr als das sonst übliche Abgleiten schlechter Prosa in schlechte Jamben hier nicht zur Diskussion steht. Es gibt ein paar Stellen, in der Elga, im Florian Geyer, wo sich auch verborgene Blankverse einstellen: erheblich häufiger aber ist die freie daktylische Form, wie sie die zitierten Beispiele zeigen. Auf der andern Seite freilich darf man nicht vergessen, daß diese unterirdische Rhythmisierung bei Hauptmann sicherlich völlig im Unterbewußtsein verblieben und somit zuletzt bedeutungslos ist. Denn auch nur halb bewußt geworden beim Niederschreiben einer Dichtung, wie etwa des Michael Kramer, würde sie den eigentlichen Prosarhythmus, der trotz allem der entscheidende bleibt, gar nicht haben entstehen lassen. Etwas vom Pulsschlag des Hauptmannschen Lebensgefühls mag in diesem Rhythmus gehen; bis ins akustisch Vernehmbare ist er sicherlich nicht gedrungen. Sonst hätte Hauptmann ihn zum mindesten aus Dramen wie der Rote Hahn bewußt wieder vertilgt. Den beherrscht er nämlich noch stärker als Michael Kramer, mit dem Ergebnis einer völlig grotesken Wirkung, sobald man sich einmal darauf einstellt, diese Berliner Dialektprosa derart hochtrabend

zu lesen. Ein Beispiel mag hier stehen, ein Gespräch zwischen Langheinrich und Ede:

„Endlich! Jut, det Se da sind, Meester!
Det reißt mit de Nachfrage jar nich ab!
Hebben Se se noch jetroffen Meester?"
„Wat denn?" — „Ick meene dem Omnibus."
„Schnauze! Ick habe Jeschäfte jehat.
Nu soll mir doch eener 'n Dahler schenken,
Wenn det hier nich Docter Boxer is!
Wie jeht's denn? Wie steht's denn? Wat machen
[Se denn?
Wieder in Hafen injeloofen?"

Und so fort ohne Unterbrechung und ohne Schwierigkeiten und Nachhilfen seitenlang. Also daß es Mühe kostet, diese Dinge später ohne diese lyrische Einstellung, die das Werk in diesem Fall völlig umbringen würde, in ihrem eigentlichen und vom Dichter bewußt empfundenen Rhythmus zu lesen, der am Ende doch der einzig entscheidende bleibt.

*

Halb in den Bezirk des lyrischen Bereichs gehören auch die beiden Fragmente Hauptmanns, obwohl beide Dramenbruchstücke sind. Denn sie sind beide im Bannkreis der Versunkenen Glocke entstanden, das Helios-Fragment kurz zuvor, im Jahre 1895 — das Hirtenlied bald nachher im Jahre 1898. Die Helios-Szene nimmt bereits wie tastend Motive auf, die in der Versunkenen Glocke weiterblühen: die Sonne hat ihr nicht umsonst den Titel gegeben. Urmutter Sonne taucht bereits hier auf, Glocken läuten vom Grunde des Meers, in das Reich eines kranken jungen Königs. Es bleibt bei Andeutungen; die Beziehung wird sichtbar. Und ebenso deutlich ist sie in dem zweiten umfangreicheren Fragment, dem „Hirtenlied". Ein Künstler bekennt im Gespräch mit einem Engel, der halb Vision, halb Realität ist, seine seelische Not: sie klingt wie eine Paraphrase von Heinrichs Klagen — und wie eine erweiterte Absage an die Welt der Täler und der großen Städte.

„Durch abgelegene Gassen muß ich schleichen,
in Keller kriechen, die nach Fusel duften,
muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß
Gestank, verdorb'ne Dünste in mich atmen.

Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt,
Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch,
ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt,
ist meine Wohnung: dorthin führt mein Weg."

Und weiter:

„Ein Labyrinth
umgibt mich diese Stadt, dazu ich nun
seit zwanzig schweren langen Jahren irre...
Hier gleicht die Nacht dem Tag, der Tag der Nacht.
Hier sind der Schrei der Lust, der Schrei des Wehs
zwei Brüder, Zwillingsbrüder! Mehr als das:
Ganz eins sind beide, unzertrennlich eins.
Und immer gellt der eine, gleiche Schrei
Gehetzter Kreatur! Schlaf ist nicht Schlaf!
Wachen nicht Wachen! Und der Friede ist
ein altes, totes Wort, das nicht mehr gilt.
Such' ihn, den Frieden, Engel Gabriel,
und bring ihn mir! Vergebens gehst du aus:
Du wirst nicht auf dem Markt, nicht in den Gassen,
nicht in den Kirchen, noch in den Palästen
die weiße Taube finden, die du suchst."

Es sind Bekenntnisse eines Menschen, der mit einer abgelaufenen Phase seines Daseins fertig zu werden sucht, persönlich, nicht dramatisch bedeutsame Äußerungen. — Der Engel führt dann im weiteren Verlauf der Szenen den Maler, der eine Szene „Rahel am Brunnen" malt, vor das Tor, um ihm seine Vision in der Wirklichkeit zu zeigen: eine weite Landschaft tut sich auf, Herden und Hirten — und der Künstler wird halb bewußt, halb unbewußt zu Jakob, der um Rahel sieben Jahre lang Laban dient; denn:

„Um Rahel dient ihr alle! Ja so ist's:
Um Rahels Schatten!"

Das Wissen, daß zuletzt der ganze Tanz des männlichen Lebens sich nur um Rahel, um die Frau dreht, leuchtet schon hier auf — mit der leichten Wendung ins Skeptische, die auch dieses gelebteste Leben ins Schattenhaft-Illusionäre verweist und eine ferne Erinnerung an den plötzlichen Schatten über dem Schluß des Ketzers von Soana heraufruft. Mit dem Anfang eines zweiten Akts, den Laban zu beherrschen scheint, bricht das Fragment ab.

Ausklang

Mit einem seltsamen Gefühl blickt man zurück, wenn man das Werk dieses Lebens, soweit es bis heute vorliegt, vom ersten Tage an wieder einmal suchend, wertend, es befragend durchgangen hat! Mit dem gleichen, seltsamen Gefühl, mit dem man am Ende den eigenen Versuch einer Wertung dieses Werkes betrachtet — weil er dem Rückschauenden fast widerspruchsvoll und in sich zwiespältig erscheinen will, bejahend und zugleich verneinend, skeptisch und liebend, hingegeben und widerstrebend. Also, daß man zuletzt fast geneigt ist, noch einmal die Frage zu stellen, zu welchem Ende und Ergebnis denn diese ganze Betrachtung nun eigentlich geführt hat.

Die Antwort wäre, bei rückblickender Wertung des eigenen Tuns — daß diese Zwiespältigkeit insofern durchaus begreiflich und berechtigt ist, als eine Diskussion mit dem Problem Gerhart notgedrungen Auseinandersetzung mit einem Stück Leben, nicht nur mit einem Stück Kunst bedeutet. Man stellt, selbst ein bißchen verwundert, fest, daß die Unterhaltung über das, was Kunst am Werke Hauptmanns ist, durchaus im Hintergrund geblieben ist — weil es sich eigentlich unwesentlich gegenüber dem andern, dem Anteil des Lebens erweist. Es wäre ein kleines, die naturalistischen Kunstmittel im einzelnen aufzuspüren, die Anwendung des Prinzips der indirekten Gestaltung, die Ibsenabwandlung und was dergleichen mehr ist. Es bliebe belanglos, weil die eigentlichen Werte dieses Werkes, wie gesagt, Lebens-, nicht Kunstreize sind. Darin liegt ihre Schwäche — und ihre Stärke. In dieser nahen Verbundenheit mit dem Leben, in der Hauptmann in seinen guten Stunden verblieb, liegen die starken Wurzeln seiner Kraft — wie die des oft Peinlichen, Kleinlichen, Dumpfigen, das aufreizend wirkt. Aus diesem mütterlichen Boden wächst seine Kraft, mit ein paar Sätzen seine Menschen nicht nur, sondern die Luft, die um sie ist, ihren ganzen

Lebenskreis weich, verschwebend und zugleich mit einer fast greifbaren Dreidimensionalität hinzustellen: aus ihm wächst zugleich das oft Enge, Unfreie, das innerhalb des nur Gelebten, noch nicht Abgelösten Verbleibende. Dieser Lebensnähe verdankt er die Fülle seiner Gestalten, die wie ein Zug lebendiger Menschen vor dem rückschauenden Auge stehen: sie bedingt zugleich, daß man zuweilen, wie vor einem Stück Wirklichkeit, das zwar wirklich, aber nicht mehr ist, ablehnend empfindet: Was geht uns das noch an?

Dieses Verbundenbleiben mit dem Leben aber ist es, das diesen Alternden über das Zwischenspiel der expressionistisch nachrevolutionären Dichtung zu dem, was heute im Entstehen begriffen ist, in eine zuletzt doch lebendige Beziehung setzt. Es ist wohl kein Zufall, daß wir in den letzten Jahren auf den deutschen Bühnen fast sein ganzes Werk rekapituliert und dabei mit sehr andern Augen sehen gelernt haben. So paradox das klingen mag: gerade das Faktum, daß an diesem Werk die Kunst zuletzt das Sekundäre gegenüber dem Leben ist, macht, daß wir es heute als einen Wertfaktor kommender Dinge empfinden. Denn die werden, gleich dem Werke Gerhart Hauptmanns, vom Leben, nicht von Kunst und Kunstbedenken ausgehen müssen, wenn auch in einer anderen Betrachtungssphäre als es die seinige ist. Hauptmann, als Mensch der naturwissenschaftlich-soziologischen Zeit, empfand die Probleme dieser Gebiete als Angelegenheiten des ganzen Menschen, sah in ihnen d i e Probleme des Lebens und Denkens; die neue Generation hat sie mit Recht wieder in die Sphären des rational zu Erledigenden überwiesen, damit Raum und Kraft frei werden für die wirklichen Probleme des wirklichen Lebens, des seelischen und des geistigen, die erst oberhalb jener Schichten beginnen. Hauptmann gehört durch Geburt und Bildungsweg jener Zeit an und kann sich aus ihr nicht lösen; indem er sich ihr überließ, empfing er von ihr die Kraft, ihr Sein und Wesen im Bilde seines Werks trotz aller Einwände im Einzelnen so lebendig hinzustellen, daß vielleicht ein neues Geschlecht, mit anderen Mitteln, aber aus einer verwandten nahen Beziehung zum gelebten Leben sein Werk aufnehmen wird. Er ist bis heute ohne eigentliche Nachfolge geblieben; die jüngere Generation folgte durchaus anderen Göttern als er. Sie mußte es, denn sie hatte gesehen, was dem Werk Hauptmanns wie seiner ganzen Zeit fehlte: die Beziehung auf das

Geistige. Sie wollte diesen Mangel ausgleichen, indem sie den Geist auf ihre Fahnen schrieb und möglichst ihn selbst bedichtete; sie übersah aber, daß die Entfernung von der Realität noch nicht Annäherung an den Geist bedeutet — und kam dort an, wo sie ankommen mußte: beim Begriff, der an Blutleere zugrunde ging. Aber sie hatte die Richtung begriffen und die Einstellung vollzogen, die weiter wirken wird, wenn die Nächsten kommen, die die abgebrochene Verbindung zur Wirklichkeit, d. h. zu unserm Leben, wieder herstellen. Sie werden zugleich die Arbeit auf sich nehmen, von dieser Wirklichkeit nun bis zum wirklich Geistigen vorzubringen, d. h. zum Ergreifen der inneren Welt erst in der Höhe, wo sie die Niveaufläche des werdenden Geistes über ihren Häuptern schaffend berührt. Um aber ohne Irrweg dorthin zu gelangen, wird sie aus dem Werk Gerhart Hauptmanns einen Teil ihrer Kraft beziehen können, weil es eine Verbindung nicht zum Geistigen, aber zum Gelebten hin bedeutet. Die Versachlichung des Lebens, die das 19. Jahrhundert brachte, und die in Gerhart Hauptmann trotz allem ihre dichterische Darstellung fand, hat inzwischen die Wendung zum Seelisch-Geistigen gemacht: Kunst, Gestaltung oder Ekstase allein ist uns mehr und mehr belanglos geworden gegenüber der Frage: Was trägt ein Werk, ein Künstler dort, wo Seele und Geist ins Neue wachsen, an neuen Werten in uns hinein; was schafft, was klärt, was weckt und erhellt er in uns? Das Werk Hauptmanns bringt selbst von diesem Neuen an erreichten Werten wenig; aber es leuchten in ihm da und dort erste Ansätze zu einer treibenden Wirkung in dieser Richtung auf, behindert durch Zeitgebundenheit mehr noch als durch persönliche. Diese Ansätze, die wir immer und immer trotz allem Undurchsichtigen, Engen, allzu Wirklichen im primitiven Sinne empfinden und die jenes Schwanken erzeugen, das durch alle Einwände immer wieder Bejahungen klingen läßt: diese Ansätze haben zwar selbst mit der Zukunft wenig gemein; von ihnen aus aber werden vielleicht neue Menschen zu neuen Fahrten in die werdende Welt ausgehen können. Daß man aber dieses fühlt, daß in Hauptmann selbst ein dämmernder Instinkt für diesen Sinn seines Wirkens über die Zeit hinaus zu liegen scheint, das ist es wohl, was zuletzt trotz aller Unzulänglichkeiten die Schale immer wieder für ihn sinken läßt und sein Werk auch für Menschen zu einem Werte erhebt, die die Notwendigkeit entscheidend neuer Ziele erkannt haben. Vieles am Werk Hauptmanns wird versinken und ist schon ver-

sunken: dieses bleibt, daß er in seinen besten Stunden den Strom seiner Zeit dunkel vorüberrauschen hörte, und von seiner Melodie tastend zu fassen versuchte, was seine Sinne und seine Seele fühlend nur irgend zu fassen vermochten.

Namen- und Sachregister